

BBC 音乐导读 1

巴赫 管风琴音乐

Bach Organ Music

peter williams 著

师 维 译

花山文艺出版社

图字：03--98--006号

图书在版编目（CIP）数据

巴赫：管风琴音乐/（英）威廉斯（Williams，P.）著；师维译.--石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第1册）
ISBN 7-80611-638-9

Ⅰ.巴… Ⅱ.①威… ②师… Ⅲ.巴赫，J.S.（1685～1750）-管风琴-器乐曲-音乐欣赏 Ⅳ.J624.27

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第23909号

BBC音乐导读1

巴赫：管风琴音乐

Peter Williams 著　师维译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　5.125印张　83千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：9.00元

ISBN 7-80611-638-9/G·32



目　录



序 言

被称为《键盘练习曲第三集》(Clavierübung Ⅲ)的管风琴曲集中，收集了一组以圣咏旋律为主要素材所发展的前奏曲(Vorspiele)[1]，当中的每一首都不止一次地被改写为独立的管风琴演奏曲。例如《我们在天国之父》(Vater unser in Himmelreich)是这样起首的：

[1] 德文，意为前奏。——译注

谱例 1





这些乐曲内容的可问性及可谈性极高：这些乐曲是什么时候完成的？它们在音乐的发展中占什么地位？这是否是它们的最终版本？这些乐曲是否受到其他作曲家作品的影响（伯姆〔Georg Böhm〕也用过同样的旋律写出华彩乐曲，且伯姆可能是巴赫的老师）；这些作品的创作

目的是什么？其出处是否可靠？（《键盘练习曲第三集》出版以来）这个作品是否广为人知，受到什么人的欣赏？在这之前（此时巴赫已经五十四岁）巴赫为何未曾出版过管风琴音乐？这些作品是为哪一型管风琴而写的，是如何配置音栓和演奏的？这种旋律对当时和后来的音乐产生了什么影响（我们的观点会带上门德尔松对主题运用方式的色彩吗？）赞美诗（hymn）的歌词有什么意义？收集这些作品是否按某种计划进行的？这些问题都是实在而客观的。像"这些作品的意义是什么？"这样一些主观性的问题则更难回答，而一些推测性问题，例如"他是否采用数字或文字符号、音乐性的离合体诗❶、复现动机或联想动机？"这些问题几乎是无法回答的。我们可以轻而易举地提出一些作曲家本人也无法回答的问题。然而，谱例 1 最令人惊讶之处却与这些问题无关：这是涉及音乐研究的问题，以及我们是否能够看到使其他问题全都退居次要地位的那种巨大音乐才能的迹象。

---

❶ acrostic 意为"离合诗"，即几行诗句头一个词的首字母，最后一个字母或其他字母能组合成词或短语的一种诗体。——译注

最惊人的是这种创造力；它能使一位作曲家从一个众所周知的主题创作出两首音乐内容完全不同的乐曲，而且每一首都是成熟又充满自信的，且都将其特性发挥到极致。相同的类型：两首都是管风琴圣咏，但两首的主题终究是能识别的——尽管不容易。他用一个主题创作出两首乐曲，一首是流畅的二十四小节的小前奏曲，另一首是有九十多个小节，结构严谨的半音阶的大型乐曲，这种超凡的音乐技巧，必将永远引起人们极大的兴趣和高度赞赏。那首比较复杂的乐曲，事实上演奏起来十分困难，也难以让听众理解成熟时期的作曲家的种种倾向。但是，这些都是次要的，不会影响我们对被认为达到了“一个时代的顶峰”的作曲家所精通的多种技巧的赞赏。

青年时代

J. S. 巴赫，十八岁时，第一个职务就当了一个独立操作的管风琴手。六七年以后，他作为一个管风琴制作方面的专家而小有名气；他在米尔豪森一座有名的教堂为一架重要的三排键盘管风琴提供过咨询。然而没有人确切地知道他是怎样掌握了既当管风琴手又当管风琴制作专家这些技能的。他的早期传记作家沃尔特（Walther）和福克尔（Forkel）[1] 说，他是从他哥哥 J. C. 巴赫（Johann Christoph Bach）那里学会演奏管风琴的，这事很有可能；但至今没有证据证明此事。像这一时期的所有音乐家那样，他想必模仿过许多的音乐作

---

[1] J. G. Walther，《Musicalisches Lexicon》（莱比锡，1732）之"J. S. 巴赫"部分；J. N. Forkel，《über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke》（莱比锡，1802），由 H. T. David 和 A. Mendel 英译为《The Bach Reader》（纽约，1966）。

品；在一个讣闻❶ 中提到，在他哥哥的笔记本中，抄写着弗罗贝格尔（Froberger）、克尔（Kerl）和帕赫贝尔（Pachelbel）等人的作品，但是没有任何材料足以证明我们年轻的作曲家在早期曾特意模仿过帕赫贝尔，尽管这很有可能。在吕讷堡（Lüneburg），大家知道 J. S. 巴赫是一个天才歌手和一个勤奋学生，但也没有证明，一般认为，他在那里学习过管风琴（在城里的另一个教堂），是跟伯姆学的。他的古组曲（partita），据说是模仿伯姆的作品，这仍是众说纷纭之论。甚至 C. P. E. 巴赫出来声明，他父亲"热爱并学习"贝姆的音乐，但不是他的学生❷。至于他在早期曾多次到过汉堡，去听赖因根（Reinken）在凯瑟琳教堂演奏管风琴；在 1702 年之后，当吕贝克（Vincent Lübeck）在尼古拉教堂担任管风琴师的时候，他是否又去了那里；在吕讷堡或吕讷堡附近，他是否有机会学习过像现在称之为《吕讷堡管风琴乐曲集》（沙伊特〔Scheidt〕、

---

❶ 由 C. P. E. Bach 和 J. F. Agricola 所写的讣闻（1754）；由 David 和 Mendel 英译，同前引书。

❷ 在一封给 Forkel 的信中，C. P. E. 巴赫实际划去"他的老师伯姆"几个字，并改为"在吕讷堡的伯姆"。同前引书《The Bach Reader》p. 278。

沙伊德曼〔Scheidemann〕、通德〔Tunder〕、韦克曼〔Weckmann〕以及其他音乐家的作品）那样有名的曲集等等；这些问题至今尚未有确切的答案。他到卢贝克（Lübeck）听布克斯特胡德（Buxtehude）演奏时，他本身就是一位专业管风琴师，他在那里逗留那么长的时间，显然是冒着失去职务的危险的。他的职位是在阿恩施塔特，那里的一份讣闻说，他“以布鲁恩斯（Bruhns）、赖因根、布克斯特胡德和其他几个优秀法国管风琴师的作品为榜样”，其中有格林尼（Nicolas de Grigny），他的《管风琴第一集》（Premier Livre d'Orgue，1699），巴赫几年后在魏玛曾模仿过。这个五声部乐章的作品是所有法国管风琴乐曲集当中最好的、最精心写作的作品之一。

上述情况，有很多地方并无文件证实，但大体上是很可信的。上面提及的一些作曲家代表了被总称为“德国”的许多地方最优秀的音乐，从南方人弗罗贝格尔和克尔，到汉萨人（部分是丹麦人）布克斯特胡德和他的同行。对一个活泼可爱的年轻管风琴手来说，在图林根（Thuringia）长大是很幸运的：该地位于慕尼黑和卢贝克之间；这两地的文化交流一定大大地激励了他个人的发展。西尔伯曼（Gottfried Silbermann）的情况和他非常

相似，他是巴赫同时代的一位管风琴大师，而且也出生在相同地区。当然，巴赫汲取了“法国趣味”（le goût fransais）的各种观点，按阿德隆（Adlung）含义隐晦的说法，“他以自己的方式”演奏马尔尚（Louis Marchand）的组曲，“也就是说，演奏得十分流畅，充满着艺术才华”[1]。他在 1708 年移居魏玛之前究竟知道多少法国趣味，之后又知道多深，则说法不一。当然，他一定熟悉老一代的德国作曲家，有些是他亲自熟悉的，更多地是通过音乐熟悉的。沃尔特（是他的一位远房亲戚，又是他管风琴同行）曾说，巴赫曾给他二百首乐曲，其中有伯姆和布克斯特胡德的作品。巴赫的一生，始终推崇其他许多作曲家，他模仿或利用他们的音乐，甚至他们的理论书籍，但他不像亨德尔（Handel）那样直接将他们的作品纳入自己的创作中。讣闻还说，他在阿恩施塔特期间，“他的学习，主要是观察他那时候最著名、最杰出的作曲家，并从自己对他们的思考中获得成果”。虽然“他自己的思考”能力无疑远胜于上面提到的任何一位作曲家，在一个充满优秀管风琴音乐，无与伦比的管

---

[1] 引自 Spitta 的《Johann Sebastian Bach》（英译本，伦敦，1884）I，p. 585。

风琴和生动活泼的新教徒音乐创作的时代，这种自我教育的因素是容易想见的。

他受到的确切影响是什么难以说清。就拿他早期作品《D大调前奏曲与赋格》（BWV532）[1] 而言，说别的都不得要领，值得一提的是如下事实：这些作品与布克斯特胡德和帕赫贝尔的作品有许多相似之处，而且是属于"阿恩施塔特和米尔豪森期间，或者也许是在魏玛早期"时的作品。当然，巴赫的音乐具有如此混杂的根源也是不足为奇的。一般都认为，他对学生和朋友的影响是十分巨大的，但若要说克雷布斯（J. L. Krebs）的音乐中有他创作的一些特殊的细节，就难说了，因为克雷布斯的一份原稿本身就包含着当德里厄（d'Andrieu）、当格勒贝尔（d'Anglebert）、布克斯特胡德、克莱朗博（Clérambault）、考夫曼（Kauffmann）、勒贝格（Lebègue）、吕贝克、马尔切洛（Marcello）、马尔尚、尼韦尔（Nivers）、泰勒曼（Telemann）和其他人的作品。与此情况相类似的，沃尔特的一份手稿集中所包括的作品，除了J. S. 巴赫的，还有许多其他作曲家的作品。

---

[1] Wolfgang Schmieder 编撰的主题目录《巴赫作品》（莱比锡，1950）。

这个集子颇为有名。C. P. E. 巴赫曾提到，在他父亲晚年时特别推崇福克斯（Fux）、卡尔达拉（Caldara）、亨德尔、凯泽尔（Keiser）、哈塞（Hasse）、J. G. 格劳恩和K. H. 格劳恩（Graun）、泰勒曼、泽林卡（Zelenka）和本达（Benda）等音乐家，但他们当中没有一位是著名的管风琴音乐作曲家；而在他青年时期曾“听过并学习过”弗雷斯科巴第（Frescobaldi）J. C. F. 费舍尔（Fischer）、施特伦克（Strunck）以及“几位优秀的老一辈法国人”，布克斯特胡德、赖因根、布鲁恩斯、伯姆，还有弗罗贝格尔、克尔和帕赫贝尔等人的音乐。也可以比较有把握地认为，他是通过他所继承的或接近的音乐家而懂得了管风琴音乐，如哈雷的察豪（Zachau）和莱比锡的库瑙（Kuhnau）。

考察J. S. 巴赫的音乐，应考虑到德国中部的管风琴家们音乐创作活动繁荣这个背景。与这些音乐家相比较，德国南部和北部的管风琴大多数带有地方性和偏见的，更不用说像英国等其他国家了，在这些地方的管风琴师，即使最有阅历的，最多也只了解克尔或齐波利（Zipoli）的一、二首无踏板（pedal-less）乐曲。

教堂仪式用的管风琴圣咏

管风琴音乐，与其他许多音乐形式不一样，它不仅要满足听众的要求，这是作曲家们成功所系，而且它的雇主教堂对它有某种要求——它必须服务于教堂仪式。教堂仪式程序是变化多端的，这取决于所在教堂是属于路德教的某特定教派。巴赫在莱比锡（基督降临节，1723年）记录的程序如下：

（1）奏前奏曲（即管风琴独奏）；
（2）经文歌（唱诗班演唱的经文歌）；
（3）奏垂怜经前奏曲，是作为一首合奏曲来演奏的；
（4）在祭坛前吟诵赞美诗；
（5）朗读使徒书；
（6）唱连祷歌；
（7）奏圣咏前奏曲（即为教堂会众的赞美诗开头）；
（8）朗读福音书；

(9) 奏主曲的前奏曲(即为清唱剧[cantata]开头)；

(10) 唱信经；

(11) 布道；

(12) 唱一首赞美诗的几段；

(13) (圣礼的) 授职演讲；

(14) 为乐曲奏前奏曲 (即清唱剧的第二部分?)；

(15) 交替地奏前奏曲和唱圣咏，直至圣餐礼结束。

这样的程序，反映出一位管风琴师对礼拜式的处理方式，做礼拜的人对此了解并不清楚；这程序还描述了一次礼拜式，这礼拜式可能随时期不同而有所变化。尽管这程序的细节还不太清楚，但它表明，管风琴师的作用不是一个偶一为之的角色，他的演奏主要和教堂会众的赞美诗有着关系。可能就在管风琴演奏“圣咏前奏曲”中，作曲家感到自己担承着最重要的活动。根据一位大约在同一时期和地区活动的德国管风琴师阿德隆[1]叙述，至少有十七种不同技巧来创作 (或即兴创作) 圣咏前奏曲；它们有三个目的：

---

[1] 《Anleitung zur musikalischen Gelabrtheir》(1783 年版)，p. 825 起。

(1) 使做礼拜的信徒们对所用调性（key）有所准备；

(2) 通知他们所用的曲调（tune）；

(3) 用“流畅的乐思”（fluent ideas）愉悦他们。

J. S. 巴赫的许多前奏曲，事实上完全满足了第（1）（2）项所列的要求；这些前奏曲似乎大大地超出了第（3）项所列的要求——其目标是制造气氛，使做礼拜的信徒们对赞美诗词句的意义和风格有所准备。他们是否准备好正确的曲调，就不得而知了。巴赫尽管是一位讲实际的作曲家，但也有可能他的圣咏管风琴曲中，至少有一些不是怀着实用主义的目的而创作的。阿德隆写得太晚，关于魏玛人们对圣咏前奏曲抱有怎样的想法说得也太含糊，不过许多听众必定觉得难以把作曲家的关于所有音乐“其目的和宗旨不是别的，而是歌颂上帝和再造灵魂”的论断，同很可能是“为音乐而音乐”的看法所造成某些音乐上的复杂事物调和起来。但是，没有人能说得出。无论是在阿恩施塔特因为“在圣咏中加入了许多令人好奇的变化”，并“用许多奇怪的音调（tone）与之混染”来调谐赞美诗而受到批评的年轻巴赫，或是在天主经周围编织着非凡的乐曲的老巴赫；心中想的或许正是“歌颂上帝和再造灵魂”。

早期管风琴圣咏

很难确切地说出，巴赫的许多或者说多数圣咏前奏曲（chorale prelude）是为何而写。它们是前奏曲吗？许多乐曲似乎在歌词行间加入小间奏曲来达到和谐。那些更为单一化的乐曲是作为供礼拜者们歌唱用的前奏曲吗？或者说，它们是供礼拜者们按古老的交替（alterna-tim）音乐传统作为交替用的乐曲吗？交替音乐，对新教的和罗马天主教的管风琴师都是熟悉的。那位在魏玛比巴赫早一个世纪就在作曲的沙伊特并不知道这样的圣咏前奏曲；他的乐曲或是在赞美诗的歌词之间演奏（圣歌本身或许没有伴奏）的间奏，或者替代歌词（有些配曲有着和领唱赞美诗同样数目的变奏）。对他来说，管风琴甚至不必为礼拜者们伴奏；他演奏完间奏曲，就可以坐在那里不声不响，听着礼拜者们唱歌词。赞美诗曲调上的变奏有着更深一层的目的。巴赫、伯姆、布克斯特胡德，以及比他们更早的沙伊特所创作的那种变奏

曲，是由阿姆斯特丹的管风琴手斯韦林克（Sweelinck）在1600年前后发展起来的；在阿姆斯特丹，不仅赞美诗不用伴奏，而且管风琴在整个礼拜过程中都默不作声的。这样的变奏曲，都是不折不扣的独奏曲，在阿姆斯特丹、哈勒姆和其他地方最大的各教堂中举行的管风琴音乐会上演奏。

各种曲调的变奏曲，神圣的或世俗的，显然也适用于家族演奏。这样，人们就有理由认为，下面这首乐曲（这是在魏玛年代创作的）确实是一首礼拜用的赞美诗，其中有管风琴手在赞美诗歌词段落之间演奏的小间奏曲：

谱例 2



下面一段乐曲很可能有着另一种目的。这是古组曲BWV 766中的一个乐章，其织体提示在大键琴上演奏的，或许是后来德国各地都熟悉了这种有着两个8′(度)音栓的意大利式的乐器:

谱例3



这不是提出把管风琴和大键琴做比较的一些没有用处的问题——虽然可以肯定，大键琴演奏不精细的键盘间隔(keyboard-spacing)来得更好，每一位巴赫音乐的评论者都可以随便批评这些古组曲中的这一点——但不是为了指出这些根据赞美诗音调创作的作品有多少可能的功能。假设这些古组曲确定是J. S. 巴赫创作的作品，也一定是他的早期作品，可能是在他担任教堂职位之前创作的。福克尔认为，“巴赫在阿恩施塔特时期就已经开始创作各种古组曲了”。尽管在变奏的结构上没有特殊的设计，但每一乐章都遵循一种正规的、程式化型式。其创造性表现在用新的方式处理老的模式，而不是

创造新的模式。一些变奏曲，特别是那些既可使用非必需踏板又可使用必需踏板演奏的变奏曲，类似于《管风琴小曲集》（Orgelbüchlein）中常见的“封闭曲式”（closed form）的圣咏前奏曲，即没有间奏曲打破上声部旋律的短小的单节管风琴和声配曲。

虽然要接受谱例 2 中那种间奏曲常规或许有些困难，但必须指出，这种常规在新教派欧洲的其他地方，包括英国，已为人熟知。根据伯尼（Charles Burney）关于布雷门教堂音乐的叙述来判断，德国管风琴手在歌词段落之间演奏的间奏乐段，常常像在伦敦演奏的一样糟糕；巴赫在《欢乐的佳节》（In dulci jubilo）（谱例 2）那些行云流水般的旋律，至少充满着圣诞节的欢乐气氛，因此在织体上说是贴切的。音乐上的贴切，也应该是一首赞美诗歌词之间或赞美诗之后、或礼拜仪式中任何其他时候演奏的圣咏管风琴曲的目标。此外，圣咏和旋律在那时很少有今天在德国之外地方所熟悉的那种单一的含义；这种旋律经常按两种或两种以上不同歌词唱出来，显然这种旋律的管风琴配曲必须显示涉及到哪一种内容。广为人知的《噢，神圣的头脑因受伤而感到痛苦》（O Haupt voll Blut und Wunden）的曲调又在《圣诞神剧》（Christmas Oratorio）中以一种十分不同的形式为

大家所熟悉；然而现在有多少管风琴师会想到还有第三种形式：它原来的歌词，在哈斯勒（Hans Leo Hassler）创作的《我心烦意乱》（Lustgarten neuer teutscher Gesäng，1601 年）中写了一首情歌呢？另一方面，许多管风琴圣咏，对歌词的含意只是近似地贴切，甚至在歌词涉及一些最庄严的事情时也一样。在那些被公认为是早期的作品中，《基督躺在死亡的枷锁上》（Christ lag in Todesbanden，BWV 718）是一首圣咏幻想曲，所采用的音乐手段可以看成抽象的乐思，而不是语言的描述。与伯姆的古组曲中第一变奏相似的一个开头旋律，有着流动的低音，跟着的是布克斯特胡德风格的基格舞曲部分；这部分后面跟着的是以通德和其他人系统表达的回声音形为基础的一个部分；整个乐曲最后以德国一般形式的触技曲（toccata）结束。整个乐曲共七十七小节，最后一个小节随着来源的不同而变化；评论者们在歌词提示的某些观念中，探索七十七个小节的踪迹并不困难；但是，却很难看出它们“表达”什么内容，即使它们像清唱剧中相似的圣咏的变奏那样具有潜在的表现力。

管风琴手在阿恩施塔特和米尔豪森期间明确的管风琴手的职责，使作曲家能发展他在奥赫特鲁夫和吕讷堡

学到的各种技巧，但是关于“早期作品”——有时仅仅意味着“不够格的作品”——的日期甚至真伪有太多的可疑之处难以查明。例如，很有可能“青年时期”的前奏曲 BWV 741 ~ 765 中不只一首是 J. S. 巴赫写的；资料来源没有证据说明它们的真伪；要说像 BWV 749 这样的前奏曲，会不会是 J. S. 巴赫模仿他的老师帕赫贝尔，或者会不会是年轻的 J. S. 巴赫模仿他哥哥或所谓“德国中部地区”的任何作曲家老手而创作的作品，那是于理不通的。另一方面，现在存在着更好的前奏曲，足以表明 J. S. 巴赫明智地遵循着自己的模式并创作了优秀而具有个性的乐曲。《天国万岁》（Vom Himmel hoch，BWV 700）的音乐风格，在其踏板上的定旋律（cantus firmus，即长音符表示的主题）对圣咏旋律线作特殊的赋格处理上，与帕赫贝尔的风格相像；《现在使你们高兴》（Nun freut euch，BWV 734）已经显示出既有乐句结构（phrase-structure）的意思，又对定旋律技巧充满自信。此曲原来是写在两个五线谱上的，说明像这样的主题既可以用踏板来演奏，又可用被勃拉姆斯（Brahms）称作“男高音拇指”（the tenor thumb）的声部来演奏。

早期前奏曲和赋格

谈到他早期的前奏曲和赋格，有人建议，可以按照一首作品的结构逻辑来确定它在作曲家发展过程中的位置。当然，可以假设在《d小调触技曲和赋格》❶（BWV 565）与b小调（BWV 544）之间存在着一条发展线不一定是进步的直线。但是，第一首乐曲早在什么时候，第二首乐曲又晚在什么时候呢？它们是为了相似的目的而写的吗？虽然管风琴师们毫无疑问会在礼拜仪式过程中找到机会演奏前奏曲和赋格，但一点也不清楚他们在礼拜仪式中的什么时候演奏这些乐曲。许多早期前奏曲中那暂短的、触技曲式的段落是否意味着它们是在礼拜仪式结束时演的？十八世纪的资料中提及过那时听到的

---

❶ 触技曲（toccata），前奏曲（prelude）和幻想曲（fantasia）之间的区别有疑问的，因为不能肯定作曲家最初把它们叫作什么。

“前奏曲”和幻想曲，表明这些乐曲是即兴演奏的。还有足够多的暗示说明在管风琴师之间进行的公开的或私下的技巧选拔，都涉及前奏曲和赋格，还有即兴之作的变奏曲。毕竟，赋格技巧是具传统性的。许多圣咏“前奏曲”采取赋格曲或近似赋格的形式；常规是坚强有力，而J. S. 巴赫的许多技巧甚至旋律的修饰、动机、模进（sequence）[1]等特有的细节，均有共同的特性。但是，一首“前奏曲和赋格”的赋格乐章则完全是一个更大的概念；它的形式像它的对位法技术一样地富有特色。

虽然《d小调触技曲和赋格》（BWV 565）的主要部分触技曲——赋格——触技曲据说是具有“北方”风格的，但它们显示出不可否认的艺术名家的个性，完全不像汉萨地区的管风琴师的作品中的任何东西。其形式可能是传统性的，但是细节却不是这样。一些特殊的手法，就像以在同一个A音上重复的音符作为一个小提琴的空弦（open string），可能使我们想起我们的作曲家正在越来越熟悉起来的意大利的弦乐。BWV 565的手稿尚未发现，也很可能从来没有人去探讨这乐曲是在

[1] “模进”是指同一旋律型在不同音高上的重复。——译注

1705～1706年冬天他去卢贝克聆听布克斯特胡德演奏之前，在此期间或之后写的。没有人知道这乐曲是否是作品的原本，甚至也不知道d小调是否原来的调性，尽管它很可能是这个调。《g小调前奏曲和赋格》（BWV 535）几乎可以肯定是在威玛时期创作的，然而已经知道的这个乐曲的一个版本是在1705年前后写的。其他作品，已经知道也有几种版本：《A大调前奏曲和赋格》（BWV 536）有一个早期的一个和后期的版本；而《c小调前奏曲和赋格》(BWV 549)毫无疑问是一首早期作品，人们也知道它的d小调版本，几乎是在同一时候写成或模仿的。这两首前奏和赋格(BWV 536和549)，可能显示出对音乐"统一性"的种种尝试；BWV 535在前奏曲中暗示着赋格主题，虽然这或许是偶然为之，而且不管怎样，并没有进行进一步探索。说BWV 549的赋格主题与前奏曲中某些动机相似，这似乎更有道理，特别是因为赋格自然地进入结尾的触技曲段落。

此外，关于这类作品中的许多乐曲，还有一些饶有趣味的问题有待探讨，例如它们的织体结构。像《a小调前奏曲和赋格》（BWV 551）这样的作品，其段落性质属于一种类型：正如在南方和北方两地的作曲家所作的触技曲中那样，似乎是段落出于段落，有些是赋格有

些则不是，但是一切都纳入一个共同的节拍，共同的紧张度，甚至共同的速度。这里涉及到一种由像斯韦林克那样很久以前的作曲家所写的对位（counterpoint），正像在 BWV 531（C 大调）的持续音前奏曲和赋格主题中都具有的特点，让人想起赖因根或伯姆一样。几首更早创作的赋格如 BWV 531（C 大调），532（D 大调）和 533（e 小调），具有一种倾向块体和弦（block chord）的特点，特别是作为突出主题的一种手段；这是一种几乎能够来自任何地方的风格：

谱例 4



这样的手法写在后来的作品中发现的比较主音音乐（homophonic）的乐段十分不同；在这些作品中，主音音乐常常是滥用复音音乐（polyphony）的结果；它也具有沟通前奏曲和赋格之间风格上差距的效果。然而，在各段落间，有意形成的不统一，不一定是一种缺点；《E 大调触技曲和赋格》（BWV 566）有着四个

长长的大段落；每一个段落都有自己的曲式，每一段（最后倒数第二段除外）都在一个完全收束（perfect cadence）上结束。虽然第二首赋格的主题与第一首相关——它的缩短了的三拍子版本及其重复的音符使人联想起弗雷斯科巴第的坎佐纳（canzone）❶主题——它却使人看到了大师的手笔，表现为一个动机——（像主题本身一样）很可能成为一个令人厌倦的模进——在接近精致的终止时消散了：

谱例 5



---

❶ 坎佐纳是意大利语，指用于声乐曲或以声乐为蓝本的器乐曲；词原意以为“歌曲”。——译注

因此，发现此作品归于巴赫的说法是不可靠的以及他可能与此乐曲无关，是很难使人接受的。

在难度不是太大，和声的精巧度又不高的持续音乐段——例如在G大调（BWV 550）或c小调（BWV 549）当中，或在前奏曲（A大调，BWV 536）和赋格（G大调，BWV 550）中的手键盘三和弦音型中表现出来的管风琴师显示技巧的本领，可能被看作是一种比较不成熟的特点。存在着两种版本的BWV 536可能曾在魏玛被修改过——其中可以找到踏板演奏所需要的最高音e′，可惜的是从音域上却看不出什么迹象表明这首乐曲是在什么时间、什么地点，以及为什么而写作的。BWV 550也要求e′音，而《d小调触技曲》（BWV 565）需要几乎同样罕用的最低音升C。人们无法知道这样一些作品为何会有它们现在的音域（它们可能是改编本或修订本；或被抄写者改动过，或专门为某个特别的管风琴而写作的），而我们必须先看看更重要的一些事情，才能设想作曲家是否在魏玛的特殊条件下写作了某个特定的作品。

魏　玛

魏玛的任命是作曲家一生中的一个转折点；这次特殊的迁移对巴赫的影响，是可想而知的。他的新的薪俸几乎是在米尔豪森时的两倍；一个管风琴师从一个自由帝城的二流教堂迁移到一个公爵宫廷小教堂，在社会地位上是一种提高；公爵以一位鼓励音乐的路德主义者而著称；一个管风琴师在公爵宫廷中工作有着音乐方面的新希望，这意味着走向“上帝更大的光荣”。在作曲家音乐发展方面有令人感兴趣的变化迹象：他认识了像泰勒曼和沃尔特等一些重要作曲家；他接触了意大利协奏曲风格的那些立即给人以深刻印象的特点——他的音乐视野扩展了，这反映在1713～1716年间创作的教堂清唱剧中；他开始旅行，不是为了尽可能地“聆听更多的优秀管风琴家”和其他音乐家的演奏（正如讣闻描述他早期到卢贝克、汉堡和塞勒的旅行那样），而是如马特

松（Mattheson）对他的叙述那样❶，他是作为一位演奏名手去旅行，同时创作音乐作品，“使得人们对他高度的尊重”。

令人更感兴趣的是，最迟从1703年起，巴赫就开始将管风琴的和其他乐器的重要乐曲收集成曲集，有他自己的，也有其他作曲家的作品。由于这种收集作品的情趣和一种较容易探索的音乐背景，巴赫成了传记作家们理想的对象，他们急于告诉世人，是什么东西引导一个人登上“一个时代的巅峰”。然而，其他作曲家也做了同样的事。例如，沃尔特收集、改编意大利协奏曲比巴赫做的更多，事实上，部分原因正是由于沃尔特的关注和勤奋，我们对于巴赫管风琴作品的了解才这样多。

无论是讣闻，还是其他早期的资料来源都指出，巴赫正是在魏玛“创作了他大部分的管风琴作品”。这也是预料中的事，因为在克滕和莱比锡他不是管风琴师，而且自从他离开魏玛以后就没有任何礼拜仪式上的理由再写作管风琴音乐了。根据讣闻所说，即使在魏玛，1714年以后他的职责“主要于在写作教堂乐曲”，或清

❶ 《Das beschützte Orchester》（汉堡，1717），P. 222；此书是有关J. S. 巴赫的最早之知名著作。

唱剧上。在 1708 ~ 1717 年期间，他不仅是一个高超的演奏者和成熟的作曲家，而且处在非常有助于发展管风琴风格的环境之中。讣闻说，他访问了公爵官邸并“有机会让执政的公爵聆听他的演奏”之后，就被邀请去魏玛。由于“公爵阁下以听他的演奏为乐”，从而“使他产生了要试一试在管风琴方面尽展其才的愿望”。可以肯定的是，他在这一时期创作的管风琴作品，其范围之广，种类之丰富都是无与伦比的——从《管风琴曲小集》中的圣咏前奏曲到大部分主要的前奏曲和赋格，从各式各样的小曲到完整的协奏曲改作，从三重奏乐章到帕萨卡利亚（Passacaglia）[1]，应有尽有。如果只是说说这每一种作品都包括了那一类型中从来有过的最优秀的作品，可能是一种陈腔滥调；更有意义的是把这些作品与这一时期的其他作品放在一起来考虑——如在配器，声乐，甚至独奏键盘（solo organ）上都是大胆而别出心裁的 BWV 161《来吧，甜蜜的死亡》（Komm，du süsse Todesstude，1715 年）那样的清唱剧。这样的音乐作品不仅显示出一位作曲家对新的声响的敏感和他对乐器（在这种情况下也包括一位高男高音〔countertenor〕能

---

[1] 来源于西班牙语的 Pasacalle，意为“街头歌曲”。——译注

手的声音）运用自如的潜力，而且也说明一位作曲家在管风琴圣咏领域里能做到什么。确实，它的五个声部，比那一时期的任何管风琴圣咏都更为精致复杂；它们已经扩展到了以圣咏为基础的对位乐曲的边界。换言之，魏玛教堂清唱剧中的许多乐章与那一时期作曲家的管风琴音乐有密切的关系，这一方面显示出他对配器与织体的理解，另一方面说明他对圣咏和赞美诗旋律的成熟态度。在某些方面，特别是在织体方面，谱例 6 确实比巴赫在同时期的管风琴音乐更为先进；而在其他作品中，则以和声见长；两者都达到了新的水准。

谱例 6

Cantata 161
2 Recorders
Alto
komm,du sü - sse To - des - stun-de, komm,du— sü - sse To - des-
Organ (Sesquialtera stop)
Continuo



于是就成了这样一种局面，一大批形式和风格不同、为不同目的而写的管风琴曲广泛流传将近十年，常常只不过是一种内在的证据，说明管风琴曲在作曲家作品中的地位。像以前一样，许多前奏曲和赋格都不存在作曲家自己抄写的版本，而其他乐曲，如帕萨卡利亚和三重奏曲，只勉强地被一些人作为管风琴音乐而接受。在许多方面，圣咏前奏曲产生的问题较少。

意大利风格的作品

1716年下半年，巴赫在写教堂清唱剧中的一种意大利型的利都奈罗（ritornello）❶乐章：巴赫很可能是从弦乐协奏曲中熟悉这种形式的，这在当时是一种不寻常的音乐性质。许多管风琴作品在主题或曲式上是意大利式的；但是风格则比较难以捉摸，如果认为这是作曲家创作活动中的“意大利时期”，那就错了。

《d小调坎佐纳》（BWV 588），用二拍和三拍子节奏来表现主题，这使人想起了弗雷斯科巴第（巴赫在1714年曾在他创作的《音乐之花》〔Fiori musicali〕的一本乐曲上签了名）以及他的德国模仿者们，正像《二二拍子》（Alla breve，BWV 589）❷仿效许多意大利弦乐和键盘音乐的一般风格。《二二拍子》中的对位延留与科

---

❶ 利都奈罗是意大利语，意为“反复”。——译注

❷ 参见本书谱例20（i），第115页。

雷里（Corelli）的弦乐奏鸣曲和协奏曲 Op.1～6 中某些段落非常相似。《二二拍子》一语，既指一种对位风格，又指一种速度；这种风格常在巴赫最成熟的音乐作品中发现。我们又知道那首《意大利田园曲》（BWV 590）是否按照一种模式而写的，也不知道那些乐章是否拼合在一起。四个乐章中的前三个乐章与十七世纪几首意大利管风琴田园曲相像，这不仅表现在单调低沉、简单朴素的和声上，而且也表现在旋律的细节上。二段体的两个乐章更像组曲，而这样的形式不是意大利独有的。同样，人们可能怀疑，《f 小调前奏曲》（BWV 534）中所用的两段体曲式，其本身是不是一种意大利特色。当作曲家在大型的《C 大调触技曲》（BWV 564）中用了一个常规的数字低音踏板声部的慢乐章时，是否有意识地模仿意大利协奏曲的概念呢？虽然巴赫在吕讷堡时一定至少接触过几种意大利音乐，施皮塔（Spitta）在包含着一个与旋律反向流动的低音主题的伯姆和巴赫的乐曲，例如《基督躺在死亡的枷锁上》两声部圣咏变奏曲中，是否准确地看到了意大利咏叹调的成分？

协奏曲的改编是意大利风格和形式冲出巴赫管风琴音乐的最明显的例子。像 g 小调（d 小调赋格，BWV

539）中非常意大利风格的小提琴赋格的管风琴曲变体，这改编是否为本人所做还存在着疑问。科雷里也许是莱格伦齐（Legrenzi）的一个主题而写的赋格（BWV 574）也有同样的疑问。但是，最好的协奏曲（即 a 小调和 d 小调协奏曲）则很容易地被承认为他的原作。它们有点儿像是已出版的为大键琴而写的《意大利协奏曲》（Italian Concerto）那样的协奏曲，也就是由一个演奏者用一个乐器上的对比手键盘演奏的作品。如果他确实将管风琴和大型交响曲的乐章改编了完全成熟的协奏曲，那么作曲家做了些什么？人们必须看看别的东西，比如清唱剧 BWV 29（1731 年）才能得到一些概念。这样的一些乐章与维瓦尔迪（Vivaldi）简单朴实的作品很少有共同之处。

正是在协奏曲改编中由巴赫(d 小调)或模仿者(a 小调)为两个手键盘配置了音栓。两个曲子原来都是维瓦尔迪为两把小提琴和管弦乐团写的协奏曲，而且也是按这种形式出版的，虽然巴赫利用的是手抄本。区别在于强弱音键盘(Oberwerk)和伴唱键盘(Chair Organ)。正如在德国北部和中部长期以来的习惯做法那样，伴唱键盘常常被用作独奏声部。但是，这个手键盘也可以用来伴奏，很可能是用几个偏高而炫耀的音栓一起来演奏：

谱例 7

BWV 593 (bar 54)
[organo pleno]
Rückpositiv
Oberwerk

这优美的《d 小调协奏曲》（BWV 596）并没有出现在原来的“巴赫协会”（Bachgesellschaft）的版本中，因为 W. F. 巴赫（Wilhelm Friedemann Bach）在他父亲的抄本（大约 1714～1717 年）上所写的一个注解导致出版商认为它是 W. F. 巴赫所作，像他声称的那样。这协奏曲将两把小提琴演奏的维瓦尔迪的开头段落移下了一个八度，并为它配置 4′音栓，从而避开了最高手键盘 d‴。管风琴手如果忽略了这个音栓配置法，就会完全改变这部分乐曲的性质。魏玛的管风琴根本没有伴唱键

盘，那么，是谁给了第二手键盘乐段这样的标记？在BWV 596第一乐章中第二手键盘的名段上标出的是强弱音键盘而不是伴唱键盘，这和魏玛管风琴的说明书是一致的。同样具有重要意义的是，赋格乐章似乎演奏起来不用改变手键盘，巴赫抹去了维瓦尔迪特别采用的回声效果：这似乎可以证明，德国管风琴师，像他们的法国、奥地利和意大利同行那样，懂得赋格是单键盘作品。BWV 596的第一乐章还表明有一个助手站在旁边，帮助将音栓推进或拉出，这可能也是BWV 593中“organo pleno”❶符号的含义。这种音调的变化，对管风琴手本人来说是太快了。而手键盘变化就比较容易操作，因此很明显地，这组乐曲的协奏乐章中特别标明的手键盘变化要比任何已确实认为巴赫所作的作品——如《C大调协奏曲》（BWV 595）的第一乐章——为多，而且也比由大键琴改编，没有键盘变化的相同乐章（BWV 984）几乎长四分之一。这六首协奏曲（BWV 592～597）绝不是同一组作品，其中至少有一首作品的真伪尚未断

---

❶ 如果在魏玛手键盘的联键音栓只是在脚键盘当中的一个被推或拉动的时候才开始起作用，在乐曲演奏过程中就不可能进行联键的操作了。所以，“organo pleno”必定是指音栓数量的增加。

定。然而，其中四首虽然也包含着效果可疑的乐章，但它们确实代表了一位极受欢迎的著名作曲家的一组重要音乐作品，而且在主题织体和管风琴风格上常常让人想起他的魏玛时期其他更重要的管风琴作品中见到过的东西。

魏玛时期的管风琴圣咏

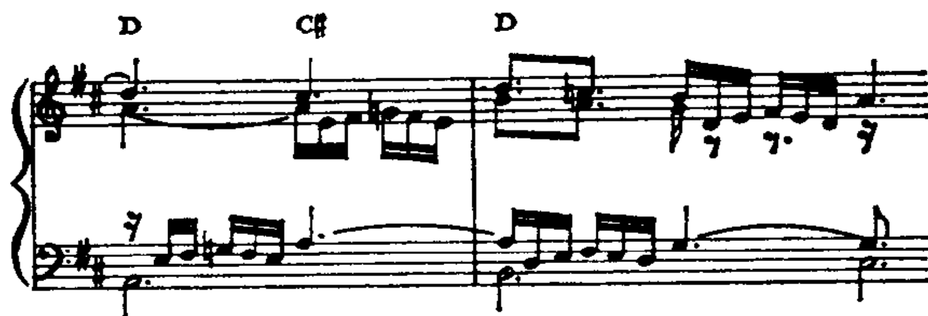
齐格勒在 1746 年写了许多札记，说到当“演奏圣咏时，我的导师，乐长巴赫教我演奏时不要心不在焉，而是要按照歌词的‘感情’来演奏”。虽然丝毫不清楚，这指的是赞美诗还是圣咏管风琴曲，但是这番话似乎对魏玛前奏曲中许多作品优美和“动人”的特性提供了线索。按照一位现代作家的说法，作曲家正是在魏玛期间“试图主观地表现赞美诗的启示”。这是一个流行的看法，它有时候会掩盖（甚至在《管风琴小曲集》中），他曾受惠于前一世纪的世俗音乐中知名的键盘乐风格和程式。在后来的管风琴圣咏作品集(《键盘练习第三集》，舒伯勒，所谓的十八首)，作曲家以继承历史的前奏曲形式为开始，继而创造新风格，逐渐变得旋律性更强，甚至有时候根本没有对位模仿。饶有趣味的是，讣闻关于巴赫 1720 年在汉堡的即兴圣咏变奏曲的报导，没有谈到“动人的”这个字眼和他诠释的主观特性，谈到的

却是它的客观变化和长度——这些品质很有可能在另一部作品中给一位管风琴手留下表现力强的深刻印象，也很有可能留在表演者本人的记忆里。巴赫“即兴演奏的圣咏《巴比伦流水》（An Wasserflüssen Babylon）很长(几乎要演奏半小时)，而且采用了不同的方法，正像过去汉堡比较优秀的管风琴师们在星期六晚祷（也就是常常发展成音乐会的礼拜仪式之谱写的祈祷演奏）经常做的那样”。讣闻的作者可能在多年前从作曲家本人得到这个报导的。

正是魏玛和莱比锡时期作品的丰富色彩引起了人们的赞赏，这丰富色彩不仅表现在一种技巧有多种应用方法，而且还表现在用同一种技巧演奏不同的旋律达到多种多样的效果。人们只能推想《惟一的上帝在天上》(Allein Gott in der Höh，BWV 715）那种质朴的减七度半音体系代表着阿恩施塔特年代的特色——或许是管风琴家因为把它引入赞美诗而备受指责的“许多奇怪的音”——后来逐渐地让位于一种和声的成熟感。“经文歌”形式的圣咏管风琴曲，其中的每一行都是朴素、老式的沙伊特风格对位段落的基础，这种形式成为流畅又时髦的形式了。虽然在和声方面没有令人惊奇之处，但这种风格直线性的顺利成功不应该被低估（见谱例 19

(ii))。同样，出色地使用管风琴也不应该被认为是和试图“主观地表现一首赞美诗的启示”的精神相反的。《我们相信一切》(Wir glauben all，BWV 740)的五声部前奏曲，可能很难把它看作是对信仰的一种大胆而有气魄的肯定，而更像是演奏者（用双踏板和抬高左手）和作曲家（用模仿的装饰定旋律）的一种极认真的练习。然而，在《惜别》(Valet will ich dir geben，BWV 736)乐曲中，演奏者和作曲家两者的技巧都被激发出来，以成就“赞美诗的启示”：

谱例 8



脚键盘声部是定旋律技巧一个杰出的范例，那里长音符主题被用来渗入上面的和声。正像两个世纪前，施利克（Arnold Schlick）赞赏的那样，这是一种最适合管风琴的技巧，但是，这种技巧后来被巴赫发展成一种形式，巧妙而含蓄地将相同的主题在相同的时间加入到上声部中。

《管风琴小曲集》

在 1720 年的汉堡独奏会上，作曲家演奏了某种具有“客观”的古组曲性质的乐曲。值得注意的是，他演奏的这首圣咏（《巴比伦流水》）是一首为基督教的玄义联系得并不紧密的曲子；它是节目单上非演季时节的圣咏中的一首，但从未被纳入未结束的《管风琴小曲集》（Orgelbüchlein）中。

《管风琴小曲集》，对所有管风琴师来说，是无比美丽的一部作品，它常常使其他魏玛的作品相形见绌，包括《十八首乐曲集》（the Eighteen）这样后来收集和修订的作品。曲集原计划包含一百六十四首圣咏前奏曲；但只改编了四十五首，曲集中加了标题的空页是留给其他作品的。由于四十五首中的一首（《亲爱的耶稣》〔Liebster Jesu〕曾两次改编，而其他的乐曲都标上“alio modo”（主题“用另一种风格”）；看来至少有些乐曲是打算有一种以上的变体的。这些改编中有许多表明作曲

家已经在它们当中发现了适合于管风琴前奏曲的特别品质，然而没有人知道他选择了圣咏的缘由。这本曲集不用说是以《耶稣降临》（Advent）开头的，它那未完成的内容只反映他有条不紊的写曲方法；而在研究了所有一百六十四个主题和歌词之后，人们就不能同意施魏策尔（Schweitzer）所说的巴赫只挑选“那些具有强烈画面感和强烈特色品质的作品，似乎这些品质……特别适合音乐”，而其他的作品“只能作为纯音乐来发展，而不能在诗意的或画面感方面发展”。

《管风琴小曲集》大概是在1714年或更早一些开始编写的。其中九首曲子是在1714年底前完成的；写作似乎在1715年或1716年停下来了，标名页是在很久之后克滕时期接近结束时才写的。至于曲集计划是在何时拟订的，就不能肯定了；那个老的说法，说这计划是作曲家在1717年11月被拘留的四个星期内拟订的，还有一个誊正本，这些都是无稽之谈。BWV 620是在1740年或1740年之后在莱比锡修改的；柯尔伯格（Kimberger）或另外一个抄写者作了一个抄本；BWV613加进来填补圣诞节套曲（cycle）的空白；而1又1/2小节的断片《噢，悲伤》（O Traurigkeit）被加进耶稣受难套曲。偶然，一首《管风琴小曲集》中的前奏曲会采用颇具当

时的声乐风格的技巧，诸如在早期的清唱剧中也为人熟知的固定音型技巧。那些有手写细节表明是最早的作品，有时还包括代表早期前奏曲和赋格风格的独特的键盘乐动机，例如将原来是以单一旋律线为基础的声部转变为两个对位，交替歌唱的声部的手法（《白天是欢乐的世界》〔Der Tag，der ist so freudenreich，BWV 605〕的左手部分）。其编排次序，在某种程度上，按照 1708 年和 1713 年编集的魏玛赞美诗集中圣咏的次序；有三个圣咏，只见于后者（包括《在欢乐中》〔In dir ist Freude〕）。1711～1713 年间重造的魏玛管风琴，由四首降临节前奏曲（BWV 599～602）充分地展示了它自己的变化多样；如果这管风琴在 1914 年重造的话，毫无疑问，就会由《在欢乐中》（BWV 615）来显示自己的功能了。意大利的影响一点也不明显，尽管三和弦中某些非转调风格被当成了意大利风格特征，因而 BWV 619 的卡农处理与 BWV 620 的卡农处理相比，被看作是有欠成熟。

因此，《管风琴小曲集》是管风琴乐曲的集子，其基础是从“降临节”起一年中礼拜时间所采用的圣咏，显然在有关的日子每天要演奏一曲；从降临节到复活节这段时期列出的四十首乐曲中，有三十二首是创作的。

最后十二首，不属于礼拜活动季节演奏的曲子，而是和教堂其他方面的活动或私人礼拜活动有关。从形式上看，每一首“前奏曲”与一首来自古组曲的单段歌词变奏曲相像，但是在风格的凝聚，动机的统一和把握，歌词演释以及尽可能完善地运用管风琴曲织体特色方面，这个曲集是一种崭新的东西。这种“旋律圣咏”的特殊技巧，在其他地方是很难找到的；在某种程度上，前奏曲有些超出了赞美诗旋律演奏的范畴。考虑到旋律的重要性，有趣的是绝非所有的旋律都是在一个独奏手键盘上演奏的。有些乐曲规定用两个键盘（如《基督，你是上帝羔羊》〔Christe，du Lamm Gottes〕，BWV 619）是为了使每一只手弹奏两个卡农的或模仿的声部，而不是为了弹奏旋律。作曲家自己在书名页上这样写：“管风琴曲集，曲集对管风琴的初学者给予指导，使他能用许多不同方法写一首圣咏，同时也完善其使用踏板的技巧；在这些圣咏中踏板是必不可少的声部。”没有人会期待书名页说出前奏曲和赋格“曲集指导写出简洁、美丽和完善的前奏曲”，更不会期待曲集“指导用画感的和象征性的方式表达乐曲内容”；重要的是要注意巴赫说明了三个目标：（1）指导初学者；（2）指导他如何用许多不同的音乐风格和技巧去创作；（3）踏板演奏的练习

曲。几乎在十年前在魏玛期间为了给圣咏配和声而写的乐曲，到了克滕时期有了这样的书名页——像新创作的《创意曲》（Inventions）那样，它表达了一个新的目标。它们现在是“初学者的指导”了，对于一个大概不会在礼拜仪式中再亲自演奏的工作繁忙的教师来说是有用的。

对巴赫圣咏管风琴曲的各种探索——它们的优美、它们“象征性”，它们的高超艺术——都是有价值的。大家对“画面化的描绘手法”已谈论得很多，但有些解释至少是令人怀疑的，其他的则不是这样。我不认为《白天，是欢乐的世界》的中声部是形象化地描绘基督诞生时的摇篮，也不认为《所有人一定会死》（Alle Menschen müssen sterben）那生动的踏板是描绘赞美诗歌词所描述的永恒生命的情景。但是，没有人怀疑《通奏歌曲亚当斯之死》（Durch Adams Fall）中的下行七度或复活节圣咏《纪念神圣的基督》（Erstanden is der Heil'ge Chist）中上升的动机。这些上升和下降的旋律线，是直截了当的音乐手法，完全不是象征性的描绘。但是，《天空中降下一群天使》（Vom Himmel Kam der Engel Schar）中的急奏是否描写基督诞生时匆忙奔走的天使们呢？《和平与友谊》（Mit Fried und Freud）中滞缓的动

机是否表现“现在抛弃”（Nunc dimittis）的年高而可敬的作者那缓慢迈动的双脚呢？或许是这样。许多演奏者对一个评论家在《十诫》（Dies sind die heil'gen zehn Gebot）的一个对题上发现十种不同外观，可能感到迷惑不解；更多的人可能对想像中的事实的意义感到不可思议。值得怀疑的是，是否有任何听众感到有必要看到在《基督佑助》（Hilf Gott）中用卡农的或拟声的（imitative）处理方法来表现歌词中基督的拟态（imitation）呢；是否更可以肯定巴赫在这两种意义上都用了“模仿”（imitatio）这个词？更有意义的是许多乐段明确地、逐小节地联系赞美歌词❶。这方面最著名的例子是 BWV 622 中的乐句，它对应着原赞美诗中的歌词“忍受十字架折磨”：

---

❶ 诺维洛（Novello）版本，印刷圣咏主题时附上一段歌词，在这方面是很有价值的。

谱例 9

BWV 622
(i) Chorale
wohl
(ii)
an dem Kreu - ze lan - - - ge.
adagissimo

使人迷惑不解的是，这精致的降 C 音和弦被一个学者描述成只是一个在弗罗贝格尔、布克斯特胡德和伯姆作品中也能找到的降低的三度音（降 E 大调中的降 G 音）的例子。更恰当地说，这是一个类似“拿坡里”（Neapolitan）和

弦，因为出现在一个长长的圣咏的末尾而更有效果。

对《管风琴小曲集》另外两个富于成果的探索，涉及技术手法。大多数配乐(setting)的一个最突出的特点是，写作的乐曲中伴奏和动机都是新创造的，从主题上说与旋律没有关系。这本身就把它们和早期的以及同时期作曲家们的许多赋格圣咏区分开了，包括巴赫自己其他作品中的赋格圣咏。在《你就是朋友》(In dir ist Freude)中固定音型动机是一个极端的例子：在这个曲子中它与旋律没有什么关系，只是它的对题。通常，一个三声部的伴奏在旋律下面或急奏，或沉重慢行，或柔和歌唱，即使它看上去像是在模仿的旋律，但它仍倾向于走自己的路：

谱例 10

BWV 613

Ped.

其他伴奏曲，更多是垂直性的，较少是水平性的。变化是很大的；像《我呼唤你》（Ich ruf'zu dir）中的震颤低音这样的技巧，会使演奏者想起其他地方的相似的东西（如《马太受难曲》〔St Matthew Passion〕中的“噢，施梅茨”〔O Schmerz〕），对这些相似之处不应估计过高。另一些特点使我们有可能去探索作曲家发展技巧的足迹：早期的前奏曲倾向于使低声部结束于旋律，而其中声部则继续着直到冲力在结尾处消失（例如《天国万岁》）。后期的前奏曲有一个更独立于圣咏旋律的收束（cadence）的持续音（例如《我们颂扬基督》〔Christum wir sollen loben schon〕）。除了书名页上提到的各种技巧之处，同样给人留下深刻印象的是某些地方所使用的和声语言，特别是在九首卡农前奏曲当中的几首之中是这样。在《亲爱的耶稣》中不协和音从伴奏的进行——特别是加重的经过音——中出现，而不是从卡农声部本身出现；特别给人留下深刻印象的是他对自然音和声的卓越理解，这使作曲家在《圣子将来临》（Gottes Sohn is Kommen）中得以避开和声上的深渊，把作品推向流畅的协和音：

谱例 11

BWV 600 (bar 6)

Ped.

魏玛与晚期之前奏曲和赋格

福克尔编辑的巴赫管风琴乐曲的第一个目录是“以踏板为必需助奏的大型前奏曲和赋格。它们的数目不能精确地肯定；但我相信，它们不会超过十二首。至少，经过我多年的调查研究，根据最可靠的资料来源，我收集到的未能超过十二首。”福克尔只找到十二首乐曲（BWV533，535，538，539，540，541，543，544，545a，546，547，548，加上已印刷的《圣安娜》），其原因是各种各样的；这些乐曲对管风琴师们来说有多大用处，有多少演奏者有能力或是有愿望——又有多少教堂愿意提供这样的机会——去演奏它们，想必是容易引起怀疑的问题。十八世纪后期的许多管风琴乐曲演奏困难；但是贝勒曼（Pastor Bellermann）在1743年报导巴赫时赞赏地描述这些前奏曲和赋格：“他只用双脚（他的双手什么都不做，或做些十分不同的事）就能在管风琴上演奏出奇妙、生动而快速的协和音响，其他人用双手也很

少能做到这样。”究竟是什么原因在1717年使一位习惯于完全不同的音乐气候的音乐家马特松（Mattheson）“高度地敬重他”，不得而知，但是，这些伟大的前奏曲和赋格中的任何一首都会让一位同时代的人感到不同寻常。这些作品与同时期的其他作品在技术要求、整体概念和风格细节等方面相似之处甚少。

好像没有人知道，在巴赫的前奏曲和赋格中，哪些可以归到早期的魏玛时期，哪些归到阿恩施塔特——米尔豪森时期。人们已经注意到，《A大调前奏曲和赋格》（BWV 536）大概在魏玛修改过，但有一个更早的版本存留在作曲家的手中。有趣的是，它的3/4拍的赋格流畅而轻松的对位将主题几乎当作一个固定音型对待。那《基格舞曲赋格》（Jig Fugue，BWV 577）——它可能不是巴赫的作品，而且它像BWV 532一样，与帕赫贝尔和布克斯特胡德两人的赋格相像——却十分不同；它包含较长的插段，而它的模进（由主题而来的）使人看到强烈的意大利影响。一些大概是阿恩施塔特后期的其他作品（D大调，BWV 532），或魏玛早期的作品（G大调，BWV 550），或是一些华丽的乐曲，具有狭窄的和声谱和常规的序列延留。它们表示在谱写前奏曲和赋格时所采用的某种键

盘炫技（panache）。采取端正的乐句——当时作曲家们的特色——的倾向，常常被其他特色冲淡：例如，在G大调前奏曲中，在拍子上有一种有意的模棱两可，是3/2拍还是2/2拍?

柔和的和声，常规的模进，二二节拍的延留以及键盘的炫技，也可以在《G大调幻想曲》（BWV 572）中找到。此曲受于其他风格十分明显，使得爱好者们在德国南部和北部、法国、甚至意大利的管风琴曲中寻找相类似的乐曲。与延持部分最近似的是法国的大联音栓（plein jeu）间奏曲。更有像意大利风格的情况，是《C大调触技曲，柔板和赋格》（BWV 564）的柔板乐章。它的四个部分并没有仿效像布克斯特胡德风格的《D大调前奏曲和赋格》（BWV 532）中那些部分的设计；布克斯特胡德自己的前奏曲和赋格更多的东西参与了共同的设计。极短小的乐句代表着BWV 564乐曲的全部特色：在全部三个乐章中的那些休止、间断、偶尔的反复音，与十小节的“坟墓”这一段——这是容易地超过了布克斯特胡德和伯姆对同样目标的追求的乐段——中持续而流畅的半音乐段形成对照。至少这一次触技曲的短乐句用上两个手键盘好像是有道理的，虽然仍然是没有必要的。像下面这一段，全然是布克斯特胡德的风格，

不过它的表现方法仍然是非常具有独创性的，而且和这个时期所写的其他三声部乐曲的确不同：

谱例 12

BWV 564 (bar 67)

Ped.

这些乐曲时时显露的魅力是不应该忘记的；第 1 小节中动机的旋律在第 3 ~ 4 小节中扩展就是一个很好的例子，那就是赋格不用喧哗或夸张的结尾。它不用踏板，断奏地以低调结束；没有人会觉得有理由对它横加窜改。

其他的前奏曲和赋格，不管是在哪一种版本（不是原版）中，到底有多少是由一个慢乐章隔开的，就不得而知。大型的 C 大调（BWV 545/545a）可能有一个三

重奏形式的中乐章，而一个十八世纪的降 B 大调版本，包含三个乐章。G 大调（BWV 541）是由另一个管风琴师（J. P. 凯尔纳〔Kellner〕）抄写的，开头十三个小节的 e 小调“稍快的快板”——来自《第四号管风琴奏鸣曲》——被置于前奏曲和赋格之间。巴赫在 1740 年或稍后自己的一个抄本可能是以大约是 1712 年的版本为基础。反复的音符似乎仍然是一种成熟的魏玛风格的特点——不仅是赋格主题的反复音（不像通常认为的那样完全是德国北部独有的一个因素），而且也包括有节奏的，单旋律反复音或和弦。反复的音符或和弦虽然并不特别具有大键琴和意大利协奏曲的特色，但也给了 BWV 541 一个与大多数成熟作品十分不同的织体。这些作品也常常重复音符或和弦，但产生不同的效果：

谱例 13

(i) BWV 541 (bar 61)





(ii) BWV 544 (bar 81)



第二个例子中的重复音符，是为了产生丰富的延留而不是清晰、强力的节奏。写得醇厚而多彩的《b小调前奏曲》（BWV 544），是为了产生一种几乎是强烈的感官性的效果；今天，管风琴师们省略踏板节奏，也就是把十六分音符奏得太短促，那就会损害这种效果。它的音响应该是有力而从容的。

某些对巴赫的诠释虽然有些笼统而且是个人看法，但当然也有某些正当的理由将魏玛作品中的最佳者看作是对节奏及和声效果的有意识的尝试。一部像《F大调触技曲和赋格》（BWV 540，1713年?）的第一乐章这样的作品，如果首先不是为一个特定的管风琴（最上层踏板f′可以在魏森费尔斯和克滕的一个教堂中找到）而写的，就至少是为一个特定的演奏者，他自己或一个学生而作的——由于巴赫手中没有抄本能够无可反驳地证明f′属于一个原版本[1]，所以只能这样推测。该触技曲的节奏效果是以有些意大利风格的音型 为基础的；和声手法也是强烈而夸张，而不是精细的。拿坡里六和

[1] 踏板只有一次在第156小节中到了e′的上面。第151～166小节最早可能是一位技巧熟练的作曲家附加到一个已经很令人满意的脚键盘华彩乐段（cadenza）上去的。

弦会不引人注意地滑过，但独特的阻碍收束（interrupted cadence）却不会这样，任何人也不会不被随后的，在不同音高上反复的乐段所感动。触技曲第二声部中的持续高潮感，是宏大而完美的收束以后的热闹音型引起的，它是极不寻常的。

《f小调前奏曲和赋格》（BWV 534）中所显示的技巧只见于后期的抄本，它不是一种很明显可见的技巧，但同样是罕有的。力求借助令人着迷的音型和节奏使织体和主题统一，融合成一个完整的乐曲；另一方面，赋格则力求富于变化的织体，而且像前奏曲一样，创造有趣的用不同的音高反复演奏一个乐段的模进，并自始至终运用着模进的手法。BWV 534和BWV 540两个乐曲，都可以看作是最近达到的技术精通的范例；这种精通从不同的方面涉及扩展动机和旋律/和声的乐思——就是音乐意义上的“展开”（development）。动机——四个或四个以上音符的小组合——还不算是特别新颖的，但它们浓缩了的展开却是非常突出的。

f调触技曲的赋格和前奏曲，各自单独地见于十八世纪各种管风琴曲集中，没有配在一起，这两个乐章之间的对比差异当然是很大的。包括《多里亚触技曲和赋格》（Dorian Toccata and Fugue）（BWV 538）和《c小调

前奏曲和赋格》（BWV 546）在内的其他几首乐曲可以说情况非常相似。有些人认为，BWV 546的前奏曲和赋格，是在相隔较远的不同时期创作的。《c小调幻想曲》（C minor Fantasia）（BWV 562）确实被认为是一首单独的乐曲，但它似乎被一个早期版本上一首赋格，及在莱比锡时期最后几年所作的一个版本上的另一首赋格（6/4拍，未完成，但存在于作者亲笔手稿中）所仿效。这首幻想曲至少在两个方面，最令人感兴趣：它的流畅而有独创性的对位法结构，和它的完全倚音的和谐。倚音不是无足轻重的装饰音符，或仅是乐谱上的急转。这乐曲几乎不能被当作即兴演奏装饰音的模式，因为在其他地方极少有——如果有的话——与之相比拟的段落，但是在这里有着某种对于理解巴赫的变化的和声风格极为关键的东西。这一点尤其在这乐曲的上升的倚音中可以看到。当然，风格暗示着“法国趣味”，而且不难找到由德·格林尼（de Grigny）和其他作曲家创作的相似而较小规模的乐曲。

在形式上更为直截易懂的乐曲，是另一首c小调对位前奏曲，即《前奏曲和赋格》（BWV 537）的第一个乐章。像BWV 562，或许也像《f小调前奏曲》（BWV 534）一样，这乐章是一个两段体乐章，没有反复记号

和复小节线。不像 BWV 562，它结束在一个不完全的收束上，并由此通向赋格：前奏曲正好终止在倒数第二个小节上，紧跟着的是那时期的常规弗里吉亚（Phrygian）收束的一个下行的低音声部——这在管风琴音乐中是不寻常的。这个赋格是一个 ABA 返始乐章（da capo），其第三部分是乐曲开头的反复（但更丰富地配了和声），其中间部分是又一个二重赋格，部分地建立在从原始对题中流出来的主题上。虽然这使它显得像一正式的“技巧之作”（tour de force），事实上，它是一个非常直截的乐曲，充满最使人惊叹的管风琴对位法和美的线条。这个赋格不是特别长：好像 ABA 曲式坦率地承认，开头的呈示部已经提供了不可能再好的乐段：

谱例 14

BWV 537 (bar 18)

Ped.

因此在这个乐章的中间部分一定有某种新的东西。其本质与F大调触技曲的赋格完全不同，后者的织体是更为因袭的。

c小调赋格结束在一个多重的倚音上——对于由维也纳传统培育出来的几代人来说，这不是一个高超的手法，但它却暗示着作曲家成熟的和声语言。相比之下，《多里亚触技曲和赋格》（BWV 538）——来自老式而意义又大的省略主调降号（flat key-signature）后的称号——似乎是一个早期作品，具有反复的和弦和端正的（square）节奏。然而这会使人误解，人们会纳闷，这曲子（根据一个早期抄本上的注解）在1732年卡萨尔管风琴启用式上就演奏了，那么它写出来多长时间了？从某些方面看，这个作品似乎是有意献给北方管风琴学派的一个礼品：它的手键盘操作、断音和弦以及演奏前奏曲所需要的一对手键盘等方面（抄写者用的术语是Oberw和Pos，它们指的可能不是特定的手键盘），以及它们主要被用在合唱曲对照而不是用于三重奏演奏等等。在另一方面，赋格主题，是一个作曲家在南方影响之下写出来的典型产物；它的真正优点常常会被不是作曲家的人低估；这优点就是它使最出色的对位法、技巧

而纯熟的主题大大地扩展，常常是在密接和应（stretto）[1]当中，总是在最恰当的时候。请注意，从和声角度说，终止时的踏板进入可以比现在早一个小节；它的延迟，一方面是为了让前面的八分音符失去冲力而达到它们自己的收束，一方面是为了一个密接和应。

a小调（BWV 543）有一个简单得多的前奏曲，显示出人们期待着的魏玛年代早期的所有特点；像其他作品一样，它后来被修改了。赋格很像那首由李斯特（Liszt）使之闻名于世的大键琴赋格（BWV 944），而且就对位潜力而言它的织体是简单的。在一些人看来，它那优美的主题对于赋格的展开而言是太过精细了；十分必要的是结尾处的触技曲华丽的经过句。在古典的旋律线上的一个最后的进入（如在BWV 538）中不会传递正确的高潮感。

《a小调前奏曲和赋格》在这一点上是适当的，因为它起着一首修改过的乐曲或在其他版本中的乐曲的一个范例的作用，如果它是BWV 944那种乐曲的话。由于“触技曲”、“幻想曲”、“前奏曲”这些名词常常不可

---

[1] 意大利语，原意为“接近、狭窄、拉在一起”。在音乐中，译成“密接和应”。——译注

靠，因此总是存在着考虑其它说法的可能性。一个不常见的例子是《c小调前奏曲和赋格》（BWV 545），其中一个“老式说法”的前奏曲是在常见的说法的第四小节中开始的。大概在莱比锡时期的某些时候，作曲家给一首乐曲的开头和结尾增加了几个小节；而从《平均律曲集》第二册中的开头前奏曲判断，这似乎一直是巴赫的一种“标准的C大调前奏曲”。像c小调（BWV 537）一样，这个赋格以其结构完美而独特的模进而著名，不用说它还有一个管风琴作品中最有效果的终止时的踏板进入。在前奏曲和赋格中，为手键盘而写的曲谱都是非常开阔的，因此双手常常要大跳着移动；前奏曲中的踏板情况也这样，而在赋格中，主题则导致一个更柔和的踏板声部。再一次，前奏曲和赋格似乎在它们的要求中互相起着补充作用。

另一首伟大的《C大调前奏曲和赋格》（BWV 547），是从莱比锡时期的抄本上为人所知的，但很有理由被看作是魏玛时期的后期作品。和声上的惊人之处——即离开主调——仍然不是靠复杂的进行，而是简单的属和弦与减七和弦做到的。在巴赫最后的作品中有些乐曲确实常常是这样的。一些最显著的特点是9/8拍节奏（它不可思议地避免了世俗的节奏，而和它与之相

似的清唱剧乐章一样，不被当成一支愉快的舞曲来演奏），“几乎是固定音型”的脚键盘声部，抢在《戈尔德堡变奏曲》前表现出它的织体之特色的，特殊的音型法（figuration），端正的帕赫贝尔式的赋格主题，以及延迟的脚键盘进入。和小型 c 小调（或 d 小调）赋格（BWV 549）中的延迟的脚键盘不同，这里的主题得到增音，并以直进的和转位的形式同时放在密接和应中；这种结合方式走在也是 C 大调的《卡农变奏曲》的前面。

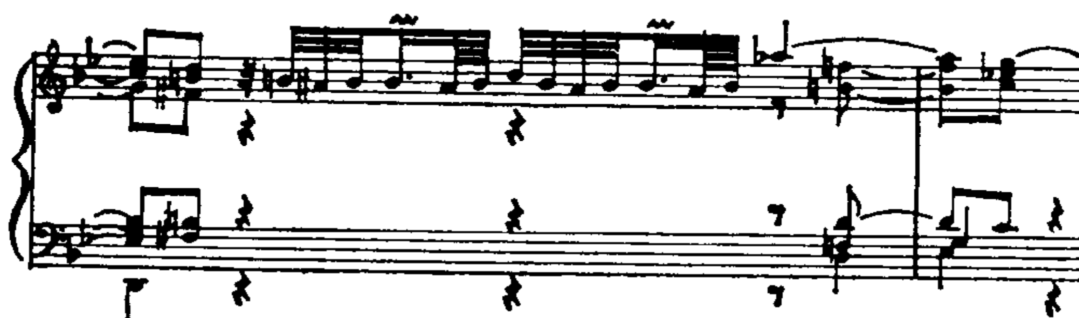
如果说这样的综合述评加强了人们对这些作品繁复的品类和丰富的创造的印象，那么，《g 小调幻想曲和赋格》（BWV 542）就更加惊人，因为其中的一首前奏曲和任何别的前奏曲甚至巴赫的作品都是不同的。关于这个乐曲传说着这样一个故事，作曲家 1720 年访问汉堡期间，在凯瑟琳教堂当着赖因根的面演奏这首乐曲，赋格的主旋律以一个“荷兰民歌”为基础，作为对赖因根的祖籍，同时也是对自己的一首赋格致意。马特松在 1725 年之际知道了这赋格的主题，这个乐章在许多抄本中都有。然而，这主题事实上有许多可能的原型，在一个多产作曲家那才智丰富的头脑中就有着不少。汉堡故事的说法很难站得住脚；就手键盘的音域来看，这幻

想曲也不会在凯瑟琳教堂演奏过，尽管研究雅可比教堂（Jakobikirche）——巴赫显然希望接任那里的管风琴师——管风琴的人们可能在那里制订了一个合适的音域（在汉堡尼古拉教堂的那架类似的施尼特格尔管风琴确实有着全音域）。简言之，传记的争论点是混淆的，不妨暂时把它忘掉。更值得注意的是幻想曲的特性；在大多数资料出处中赋格都是单独出现以及赋格（其本身与魏玛时代中期的赋格相似）与幻想曲在和声语言，旋律的流畅和强度方面的彻底差异。这首幻想曲的独创性，一方面在于它的音型法，和声的延迟和序列的转调，一方面在于其爆发激情急奏的倾向（这鼓舞许多管风琴家去变换音栓和手键盘），还在于意识到减七度的二重倾向——这个效果与 A. 斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti）的某些清唱剧宣叙调相去不远。这样的七度可以向多个方向转调，从而获得意想不到的新的进行（progressions）：

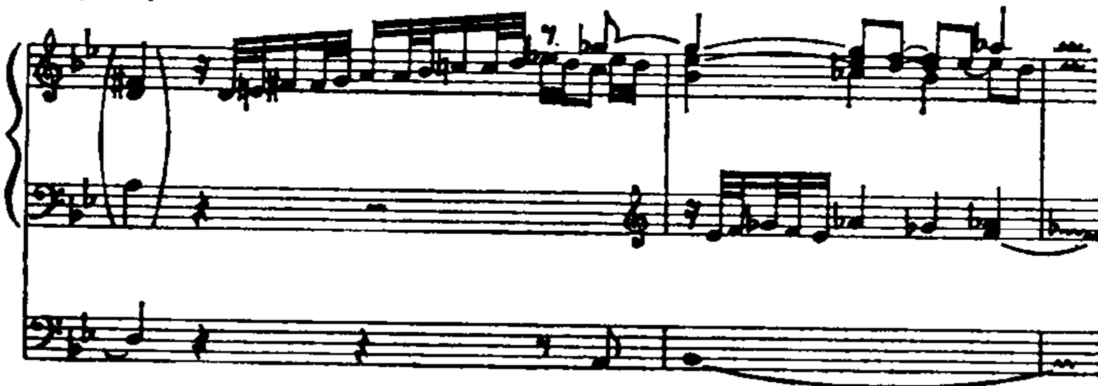
谱例 15

(i) BWV 542 (bar 13)





(ii) (bar 20)



在那里可以找到其他例子。同样值得注意的是，那些单纯朴素的消遣性乐段是以怎样的方式跟随在复杂的和声迷宫之后并点缀其间的。

帕萨卡利亚

虽然《c小调帕萨卡利亚》（Passacaglia in C minor，BWV582）是一种长篇幅的前奏曲和赋格，这首作品仍然值得特别注意，因为它的“二十二种变奏是如此巧妙地交织在一起，致使人们的叹赏永远不会停止”（舒曼之语）。因此，它的处境与巴赫其他管风琴音乐多少有些不一样。甚至对它是否适合管风琴又存在着似乎有道理的怀疑。至少在某些地方流传着一种说法，认为帕萨卡利亚“与其说是为管风琴——也就是说为脚键盘的大键琴创作的，不如说是为两个手键盘和脚键盘创作的”（福克尔之语）。如果福克尔看到过一个标着“用双手键盘和脚键盘”（à 2 claviers et péd）的抄本——这是很可能的——他就只不过是误解了手键盘（clavier）这个术语——倘使这就是他写得古怪的句子的意思。由于教堂礼拜仪式没有给这样一首乐曲提供机会——乐曲的名称对十八世纪的作家来说，在任何情况下

都意味着一种世俗的舞曲——把它看成是一种室内乐，也是有道理的。总之，没有确切的回答。这首乐曲被编进了《阿德雷阿斯、巴赫曲集》（Andreas Bach Buch）——许多作曲家在 1717 年或 1719 年所作的各类键盘音乐曲集——的这件事并没使任何一方将争论继续下去。

这作品有几种可能的功能，一是作为一种室内音乐学习曲；然而，有趣的是，帕萨卡利亚主题（其一部分巴赫用于随之而来的赋格）的前半部分出现在雷宗（André Raison）写的一首教堂管风琴乐曲中。雷宗或许是菲力普（Carl Philipp）曾告诉福克尔说是他父亲所赞赏的“老一辈法国作曲家”之一。对法国作曲家出版教堂礼拜仪式音乐来说，不同寻常的是，雷宗的作品也是一首帕萨卡利亚，尽管它是短小的并且只是按弥撒间奏曲的需要而写的。巴赫的帕萨卡利亚很自然地与布克斯特胡德的固定音型（ostinato）作品相像，但它不像德国南部熟悉的夏康舞曲（chaconne），只是巴赫按着帕赫贝尔、克尔和其他人的既成方法将变奏建立一个特定的音型上。与布克斯特胡德风格相像的地方在于某些音型法，展开的管风琴织体和其他较为主观的方面，如主题本身那种奇怪的忧郁情调。

一首“帕萨卡利亚和赋格”的设计是十分富于独创性的，也是不同寻常的。例如，有一点很重要，布克斯特胡德的固定音型部分常常出现在一首赋格的结尾，而不是结尾之前。这首乐曲的全部渊源和概念使人迷惑不解，在相当程度上是因为这个赋格有许多音型法与1712年前后创作的《G大调赋格》（BWV541）相同。不过，这是可以预期的。在这首作品之后又见到非常复杂的组合形式，它的二十首变奏被描述为十首一组的两组，每组又分成五首一组的两部分。每个五首一组的总形式是一种ABA曲式，其中第一和最后一对在音型法和风格上是紧密联接的，而中间的变奏是独立的。然而，那些对曲式不太敏感的听众，可能会觉得紧张和松弛的控制更为直接。它逐渐上升到一个高潮，松弛下来，然后再升上去，使第二次急奏直接进入赋格。这不是活力的问题，也不是聪明的运用音栓配置法的问题，而是每一首变奏的音乐模式的效果，音乐内部紧张度的效果问题。整个乐曲充满活力感，是无可比拟的。拿坡里六和弦也从来没有像它在这个赋格结尾处那么优美动听；从理论上说，这个效果是平常的，但就您的情况而论，它的和声是极其动人的。

管风琴奏鸣曲

英国常用的名称“管风琴三重奏鸣曲”恰如其分地描述了这些作品的内含。这三重奏技法——（1）右手，（2）左手，（3）踏板——显然是管风琴的演奏技法；它长期以来已形成传统，而且在作曲家作品中其他地方也以许多形式出现。虽然三声部的管风琴赋格从来不是一种便于实用的织体，而三声部圣咏前奏曲却是的，如果这三个声部当中的一个声部保持着定旋律时尤其是这样。在巴赫时代和这以前的每一位法国管风琴作曲家都曾写过需要三个分开的，色调不同的键盘（包括踏板）的乐曲，其中一些乐曲就具有完全展开的三重奏乐章的特质；但是，它们处在弥撒间奏曲、赞美诗前奏曲、或变奏曲那样的位置，常被当作小玩意而遗忘。巴赫的三重奏乐曲与众不同之处，除了一般的音乐上的高超技艺和优美之外，还在于它们的形式：完全的奏鸣曲，多数是三个乐章，单就这个事实来说就和同时期的其他管风

琴音乐不同。它们非常像那些为其他乐器而写的作品——但是并不像巴赫的小提琴和大键琴奏鸣曲或长笛和大键琴奏鸣曲，为低音维奥尔琴（viola da gamba）和大键琴而写的三个乐曲中的第一个和最后一个作品 BWV 1027 和 1029。确实，至少有一个三重奏乐曲——或许是福克尔所说的非常“单纯的，到处都能找得到的三重奏乐章”当中的一首——据知有三个形式：一是为两个长笛和华丽低音声部写的（BWV 1039，末乐章），一是为低音维奥尔和大键琴而定的（BWV 1027，末乐章），还有一个是为管风琴独奏键盘而写的（BWV 1027a）。虽然不知道这个双长笛的乐曲是否像人们通常认为的那样，比低音维奥尔的乐曲写得早，但看起来管风琴乐章确实是从另外两个乐曲中的一个改编的。BWV 1027a 是一个优秀、也确实非常迷人的管风琴三重奏鸣曲乐章，像其他“以如此华丽的风格创作的”作品一样“现在听起来仍然优美”，这是 1788 年《巴赫和亨德尔比较》[1] 一书中的话。然而，管风琴奏鸣曲在一些重要方面不同于为其他乐器而写的奏鸣曲。前者的两个上声部总是用对话的形式，而用其他乐器演奏的奏鸣曲乐段

[1] David 和 Mendel，同前引书，P.285。

或乐章中大键琴纯粹是作伴奏用的。在管风琴和其他乐器的奏鸣曲中，大多数末乐章都是赋格式的，而三乐章设计本身在管风琴奏鸣曲中是更协调的。

这些奏鸣曲是为何而写的？很可能是像福克尔所说的，这个乐曲集是为 W. F. 巴赫编辑的，必须“帮助他成为一个伟大的演奏者”。其完整的手稿所署的日期是1727～1729年，那时弗里德曼只有十七～十九岁，而另一个有一部分在他手里的抄本就是以这个手稿为本源而写作的，时间大约在他1729年到德累斯顿当管风琴师之前，甚至在他1729年成为法律系学生之前。这种普通的教学目的可以说明为什么这些奏鸣曲的形式像室内乐作品；如果它们是在室内管风琴或踏板翼琴（pedal clavichord）上演奏，很可能其音栓配置会是Ⅰ8′，Ⅱ8′，踏板8′或16′。然而，在这个曲集出现的六首奏鸣曲中只有一首是来历明白的。第二、第五首奏鸣曲的第二乐章，第二首奏鸣曲的第一、第三乐章，或许还有第三首和第四首奏鸣曲的全部三个乐章，可能是早一些时候写作的。第三首奏鸣曲的慢乐章经移调和装饰后出现在《三重协奏曲》（BWV 1044）中；第四首开头的双乐章（double-movement）出现较早，和清唱剧76第二部分（Part Ⅱ of Cantata76）（1723年）的引子——低音维奥尔

琴，柔音双簧管（oboe d'amore），和数字低音三重奏的调相同；而第四首奏鸣曲乐章的开头十三个小节可能是BWV541的前奏曲和赋格之间的间奏曲。使人感兴趣的倒不是巴赫将某些乐章写成几种版式，而是他这样做的时候为它们披上了各种外装——独奏奏鸣曲、三重奏协奏曲、管风琴前奏曲和赋格、粗犷有力的清唱剧（cantata for large force）等。其他乐章，如第五首乐曲的第三乐章，原来可能是为其他乐器而作的。无疑莫扎特也不是那个世纪把某些乐章改编为弦乐三重奏的惟一作曲家。另一方面，第五首乐曲的慢乐章被认为是一首早期的管风琴曲，或许是在魏玛期间的后期写的，在有些版本中被放在《C调前奏曲和赋格》（BWV 545）之间。第六首乐曲看上去确实是一首原作的，完整的作品，但是单就这一首三重奏是难以做出结论的。即使是新创作的慢乐章（第一首和第六首）的二段体曲式，也可以在第三首乐曲的慢乐章中找到——这或许是一个迹象，说明这个乐章的协奏曲形式原是从管风琴曲的形式变化而来，而不是相反。

作曲和某些细节是引人注目的。虽然左手没有放在男高音C音下面，但三声部织体的间隔通常要比正统的弦乐三重奏鸣曲中安排得更为均匀，上声部进入互相

模仿，而一些乐章（例如第二首的第三乐章）中的踏板声部进入平等的主题。踏板声部没有以主题作为乐章的开始，而且常要简化其梗概使演奏变得容易一些。连续的低音和音阶音型（scale-figures）能使器乐的奏鸣曲具有特色，但也不会得到很多。相反，有些乐章（如第一首的第三乐章）的低音声部旋律线好像从来不是为大提琴谱写的。对许多演奏者来说，操作那些困难的踏板所要求的敏捷程度并不太高：

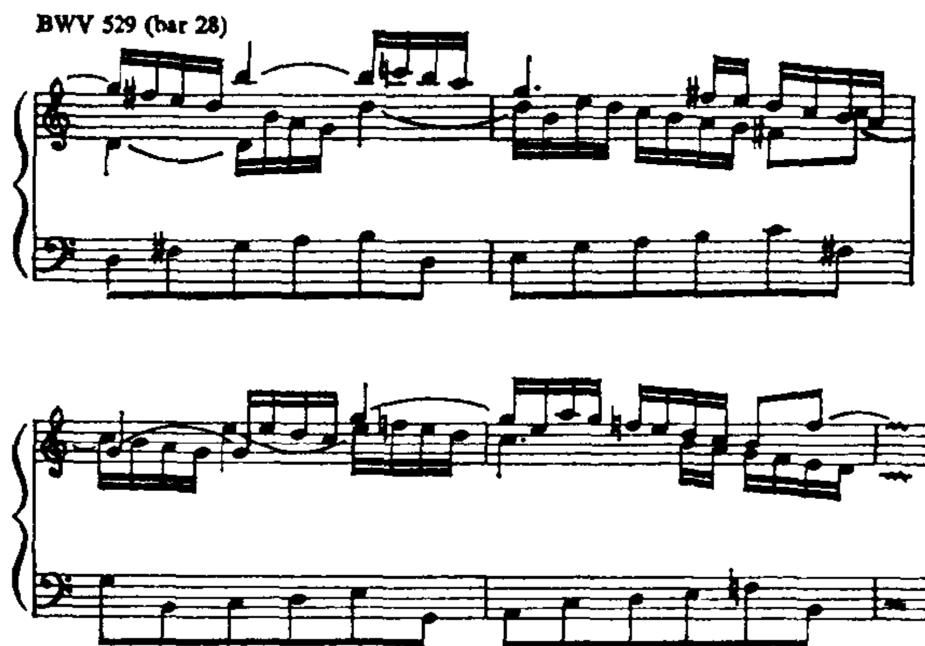
谱例 16

BWV 528 (third movement, bar 60)

Ped.

需要的是“独立思考”，这是演奏三条独立对位的旋律线所必须的：

谱例 17



像《四首二重奏》（Four Duets，BWV802 ~ 805）一样，这样的织体对于擅长对位法的作曲家来说是完美的模式；但不应该忘记，三重奏也包含着非常可爱的慢乐章主题，快乐章中洋溢的生命力甚至在巴赫的音乐中也是不平常的，而在快乐章和慢乐章中那流畅而新颖的模进结构是只有当作曲家欣然丢开和声的纷繁而欣赏简单和弦那朴素的协奏曲式的重复时才能达到的境界：

谱例 18

BWV 526 (bar 38)

与此同时，一些乐章是展开的协奏曲利都奈罗曲式的很好的范例，像第一首乐曲第一乐章那样的乐章，在创作以主要主题为源本的插部方面，可与一些《勃兰登堡协奏曲》的乐章相比美。第一奏鸣曲（Sonata Ⅰ）第一乐章几乎没有一个小节没有第一小节所显露出来的上

升的三和弦音型；它被赋予各种曲式（直线的或转位的）和调性（在中间的长上主音〔long supertonic〕插部），它出现在模仿和模进中，它能通向另一个旋律并与其对题相结合，其结合的方式是两者都能出现在最上部。而且在整体上它还有一种令人着迷的轻松自如的旋律和优美的织体；只有观点偏狭的人才会把它说成是脱离了“真正有特色的管风琴风格”，这是一个新近的传记作家的话。

其他莱比锡时期的作品

因为《d 小调前奏曲和赋格》(BWV 539)的赋格是以在 g 小调(BWV 1001)中较为简单的小提琴独奏的形式而为人所知，因此习惯上称它是一种“后来的改编”。还有一个鲁特琴用的相同乐谱(BWV 1000)，但没有人能确切地知道是谁写了这管风琴或鲁特琴乐曲的。完全有理由认为，克滕时期的其他小提琴乐章——特别是《a 小调奏鸣曲》(BWV 1003)和《C 大调奏鸣曲》(BWV 1005)中的赋格——也是一些管风琴师所熟悉的，因为这种意大利风格的主题在那时候就被像马特松和海尼顿(Heinichen)这样一些有影响力的作家所推荐了。BWV 539 乐曲的手键盘前奏曲可能是某个对法国大联音栓(plein jeu)间奏曲知之不深的人写的，虽然，依我之见，企图用在八分音符加附点及产生音(notes inégale)的方法来使它变得生动，是没有理由的。管风琴赋格比小提琴赋格的形式有较多模仿的声部，以更完

全的曲式成为一个成功的管风琴乐曲，其非比寻常的断奏对题和简朴的插部也不逊色。

尽管有这首乐曲，但要将把改编作品看作莱比锡年代作品的特点，就不免言过其实了。举例来说，F 大调咏叹调（BWV 587）虽然长期来被库普兰（Couperin）在其《国民》（Les Nations，巴黎，1726 年）中认为是一种乐器三重奏的改编，但极少证据说明巴赫就是其改编者，除了后来有这样一种说法。泰勒曼的乐章改编为 G 大调三重奏（BWV 586）可以说情况非常相似，虽然这乐曲更符合魏玛/莱比锡时期的情况。更重要的是，作曲家将自己的旧乐曲作进行修改，并将新、旧作品汇成曲集供出版或保存。

为什么巴赫离开魏玛不再当教堂管风琴师后，仍然写作管风琴音乐，是一个难以回答的问题。这些三重奏非常有可能是作为练习乐曲而编辑的：用新乐章补充完整的一个六个乐曲的常规曲集。一些手键盘圣咏乐曲是为弗里德曼（Wilhelm Friedemann 如《只有亲爱的上帝》〔Wer nur den lieben Gott〕，BWV 691）和玛格达莱娜（Anna Magdalena，如《耶稣，我的希望》〔Jesu，meine Zuversicht〕，BWV728）而写的。《十八首圣咏》，像《平均律曲集》的第二册一样，这是所有编辑者或作曲家

都很了解的。是为了把以前的作品整理成集，《键盘练习曲第三集》，《舒伯勒圣咏》和《卡农变奏曲》都出版了，其目的至少一部分是为了向一个无疑是缺乏了解的世界显示熟练的技巧是什么样子的。《舒伯勒圣咏》的乐曲音调优美，甚至是华丽又“大众化”的，而《键盘练习曲第三集》的乐曲则在理论上是对专业教堂管风琴师更为有用的。至少有三首大型的前奏曲和赋格（c 小调，BWV 546；b 小调，BWV 544；e 小调，BWV 548），由它们的精湛技巧来看，似乎属于莱比锡年代的作品，当然也作过修改，如 C 大调乐曲（BWV 545）。但是，对于只是作为一名教师，一名旅行的演奏名手和一名启用新乐器的专家才演奏管风琴的大师级管风琴手来说，前奏曲和赋格的形式显然不是那么重要的。也许，它看起来不太重要是因为这些作品（包括修改稿）已被遗失，或是因为这位大师是即兴演奏的。此外，一定还有某种正当理由才使“讣闻”里有这样的评论：

> 尽管他对管风琴的学识渊博，却从来没有享受过好运气，因此他曾经常常不无遗憾地指出，他长期白白地占用了一架美丽的大管风琴。这事实剥夺

> 了我们在管风琴演奏方面的许多优美而又鲜为人知的创新之作，不然他就会写下并用他脑海中酝酿好的形式展示出来。

福克尔，不知根据什么样的证据，在他描述巴赫即兴演奏的乐曲时更是直言不讳。如果他在教堂礼拜仪式之外为一群听众演讲，他首先选择一个主题并“用这个主题在大联音栓（full organ）上演奏一个前奏曲和一个赋格”。这是一段重要的叙述，因为在几乎所有的前奏曲和赋格之间完全缺乏直接的联接，也就是说，像我们所知道的那样，它们通常是由十八世纪的抄写者将两者配成一对的。

> 然后，他展现使用音栓演奏三重奏、四重奏等等的技巧，总是相同的主题。接着是一个圣咏，它的旋律被原主题以各种的手法开玩笑般地围绕着。

福克尔没有进一步描述他特意指明的“四重奏”的意思是什么，不过这可能是指有主题和伴奏的一种意大利风格的四重奏（例如触技曲的柔板，C 大调柔板和赋格，BWV564），或是一种没有圣咏主题的圣咏前奏曲，也或

者是在法国三排键盘四重奏（quatour à frois claviers）中常见的一种对位乐章。

> 最后，由一首赋格做终结，用大联键盘演奏；演奏中或采取只突出第一主题的另一种处理，或（根据其性质不同）把一个或两个别的主题与之混合。

c小调 BWV 537是一首赋格，有两个在中间部分引进的新主题：一个似乎是从原来的对题中得来；但是这三首没有按照福克尔最后一段话所描述的方式结合起来。“圣安娜”赋格把主题结合起来，但不是把这三个主题都结合在一起。福克尔的想像力或许比他的证据更强些，抑或他也许指的是圣安娜赋格中那种对主题的处理方法。他似乎指的是巴赫在赖因根面前的那次演奏，而他知道这次演奏会有一个圣咏旋律而即兴表演，但这些说法并不能增加他的报导正确性的可信程度。然而，一首前奏曲和赋格，对任何一个即兴演奏者来说都是最重要的追求目标，时至今日仍然是这样。大约1741年在莱比锡的一位评论者注意到，巴赫开始演奏时用了“某种印刷或手写的东西”，以便“使他的想像力动起

来"，接着让他的想像在即兴演奏中遨游[1] 由此可见，这似乎是完全没有料到的，一位著名的演奏名家竟会按一个乐谱本来演奏。

大部分伟大的前奏曲和赋格是在巴赫移居到莱比锡之前所写的，或许是作为魏玛礼拜仪式的后奏曲(postlude)，或许本身就是光辉的作品；有些作品很可能是在莱比锡写的，因为别的作品也是在那里抄写、修改，甚至配对的。某个前奏曲和赋格究竟属于这些类别中的哪一类，不完全的资料来源使这个问题扑朔迷离。b小调（BWV 544）乐曲存在于一个相当不错的抄本中，是由作曲家在1727年（有水印）和最迟在1740年（手写体）之间抄写的；一部分e小调（BWV 548，"楔形"〔The Wedge〕）中前奏曲和赋格的一部分也是作者的手稿，纸张也有相同的水印。但是，它们是在何时创作的？风格上的某些细节可能使我们猜测它们是在《b小调弥撒曲》的"荣耀经"咏叹调之前写的；但是在巴赫作品的各种分支之间很难作出类比。甚至被认为大体上

---

[1] Pitschel的评论是含糊的，甚至没有提到巴赫的名字，见W. Neumann及H-J. Schulze，《Bach Dokumente II》（莱比锡，1969），p.397。对Schulze博士在本书讨论的许多论点上给我的建议深表感谢。

是同时代的大键琴曲，与管风琴曲也极少有共同的特色。《b小调前奏曲和赋格》（BWV 544）与《b小调古组曲》（Partita）（BWV 831，1735年出版）的共同之处非常少，以至不能一目了然看出创作时间的先后。两者的倚音和声可能是一个重要的共同因素，但是前奏曲（BWV 544）中的某些音型法，更类似于BWV 169和BWV 170（1726年）这样的清唱剧中的必需的管风琴声部（obbligato organ）。

前奏曲和赋格之间风格上的差异也含有不同根源的意思。一个很好的例子是《c小调前奏曲和赋格》（BWV 546）。其中一个极其动人的前奏曲，形式接近巴赫的某些比较成熟的返始清唱剧咏叹调，后面接着一个在曲式上和织体上都简单得多的赋格，尽管偶然有五声部乐段。虽然难以置信赋格的最后一些小节确实和前奏曲开头的一些小节有关系，正如提到过的那样，在另一方面并没有可靠的理由认为此赋格是一首较早时期的作品。两者之间的对比看来是太费思量、太复杂。单由手键盘演奏的那个简单的第二赋格插部，本身也不是不成熟或贫乏的；它并不逊于《圣安娜前奏曲》中副主题材料。但是，内证是不可靠；没有人知道圣安娜前奏曲是否有一部分或全部是在1739年公开出版前若干年创作

的。

BWV 546 的前奏曲才是最值得人们注意的。很可能它的数字平衡是仔细地设计的，因为最后的插部有些出人意料地冲进最后的陈述：

开头的陈述	24 小节 + 终止
第一插部	24 小节 + 终止
中部叙述，带赋格插部的一部分，分三个部分	48 小节 + 终止
第二插部	23 小节，没有最后的终止式
最后陈述（重新陈述）	24 小节 + 终止

这样的设计暗示着一首协奏曲反复，但其材料不是一首弦乐协奏曲的材料，也并非任何手键盘变换都是真正可行的。这是一首重要的独创性乐章，极富特色的管风琴曲，绝不可把它局限在路德教派的管风琴陈列室中。它的作者是一位世界性的作曲家。

b 小调（BWV 544）的前奏曲有一个和 c 小调（BWV 546）的前奏曲颇为相似的曲式，但是没有同样清晰的再现部，可以看到插部材料与主要主题风格更为

一致。其全部是一系列上升和下降的模进，有时是建立在简单的和声上，有时则建立在丰富的和弦与和声的倚音的结合上；其中有许多写成普通长度的音符，就像在作曲家这时期所写的某些大键琴曲中那样。像贝多芬一样，巴赫也意识到流动的音阶（running scale）和音阶节段（scale-segments）的音乐潜力。赋格也包括流动的动机（running motif）：一个没有跳跃的慢八分音符主题，还有流畅的十六分音符，在不突出的、完全非意大利风格的对位中始终伴奏着它。其他音型被引进来，而各种插部似乎是特别设计，以便凸显平常的主题。像某些其他音型一样，它达到其最后的终止，没有任何矫饰的拖长；两小节的乐句没有被允许在赋格中支配一切，像它本来不难做到的那样。但是，最后部分包含五个这样的乐句，让人感觉到那是一个乐段的结尾。

演奏"楔型"前奏曲和赋格（BWV 548），或许演奏者就是达到了管风琴音乐的顶峰：一部"二乐章的管风琴交响曲"（斯皮塔之语），一以音阶动机、倚音和声和许多在很早以前的乐曲中常见的动机为基础。其前奏曲又是两个乐章更紧密地组织而成；其反复曲式的插部都是由开头的主题而来，只有一、两个模进的乐段被允许稍许降低紧张度。这些赋格插部拖得比较长，但纵

使它的长度达到231个小节，整个却被一个不寻常的曲式结构和在和声简单的乐段上采用较短音符的方法紧紧地结合一起。这个赋格是一个无与伦比的ABA曲式的乐章，其中开始的呈示部在一个中间部分后面被准确地反复（在返回的最初小节上有补充）。这个中间部分不仅在小节数量中相当于开头部分的整整两倍，而且当它向返始反复行进时变得越来越紧张。《c小调赋格》（BWV 537）已经接近了这种形式，但它的中间部分本身分成了两大段。《楔型赋格》的概念是宏大而惊人的。像在其他长赋格（如《音乐的奏献》中三声部的利切卡尔（ricercare）和《C大调小提琴奏鸣曲》中的赋格）中一样，作曲家在《楔型赋格》中似乎有意在走拉紧的绳索，插入额外的材料，显明地将插部与进入相区别，用极大的紧张来控制它，但同时又给它一种无计划的随想曲和“灵感”的感觉。他在《楔型赋格》和《音乐的奉献》的赋格中达到了这一切，在很大程度上依靠的是主题本身的旋律的力量。他创作的赋格极少遵循常规，尤其当它们的主题本身就是极富个性和极其优美的时候。

《键盘练习曲第三集》

巴赫以前的学生米兹勒（Lorenz Mizler）1740年在那时刚出版的《键盘练习曲第三集》（Clavierübung Ⅲ）中评述，“作曲家进一步证明了在这种音乐中，他比其他许多人有更好的经验和幸运。没有人在这个领域中能比他做得更好，也极少有人能够模仿他”❶。这样的赞词对当地的音乐家们的帮助不像对那些只因为《键盘练习曲第三集》是巴赫首次公开发行的管风琴音乐，才听到巴赫名声的音乐家们帮助那么大。

曲集中的乐曲几乎全部只见于这个版本，因此人们推测（只是推测）其写作时间接近于出版日期。雕刻此曲集的有两个镌版人，一个模仿着作曲家本人的手迹（因此有人认为，那首《圣安娜前奏曲》是巴赫亲自镌

---

❶ Neumann和Schulze，同前引书，p.387。

刻的），另一个镌版人没有模仿[1]。除了较大型的圣咏（BWV676，678，682，686）之外，其他乐曲都用了两个谱表。曲集售价三个德国泰勒（Reichstaler），对管风琴师们来说一定太高了，因为那时在萨克森一架翼琴的价格也不超过二十泰勒（Taler）。曲集中一共有二十七首乐曲，包括开始的前奏曲，结尾的赋格（《圣安娜》，BWV552），和几乎可以确定的四首独立的大键琴乐曲（《四首二重奏》（Vier Duetten），BWV802～805）。"3"这个数字很突出——《键盘练习曲第三集》，二十七首乐曲（3×3×3），框架（framing）乐曲的三个降记号调号，最后的赋格的三个部分——而且许多赞赏者还在这里看到了和三位一体（Trinity）有关的东西；不过，对数字"2"和"4"，也可以列出不同的关系表。

曲集标题全名为"键盘练习曲的第三部分，包括管风琴演奏的关于教义圣歌和其他内容的各种前奏曲；J. S. 巴赫为使音乐爱好者，尤其是这种音乐的行家精神振奋而作"。那么，常见的英语名称"德国管风琴弥撒

[1] 后者是 Nuremberg 的 Balthasar，《戈尔德堡变奏曲》和《卡农变奏曲》的出版者。

曲”会使人误解，因为它比路德教的“垂怜经”和“荣耀经”的短弥撒涉及的内容更多，当然，从用管风琴演奏的弥撒曲这个意义上称之为管风琴弥撒曲是没有问题的。第一个《键盘练习曲》中的前奏曲所根据的圣咏都是在莱比锡主要的主日礼拜仪式开始唱的，因此有理由认为，作曲家打算使它们成为路德教管风琴师们在礼拜仪式上所用的乐曲：是供挑选的总曲目，而不是单一的套曲。曲集中确实也有一大、一小两套教义圣歌和两组前奏曲的“套曲”。对于没有脚键盘的管风琴（在萨克森罕见），或没有脚键盘演奏技巧的管风琴手（并不太罕见——或许就是标题中所指的音乐爱好者或业余演奏者），每一首圣咏都有一个专供手键盘用的曲谱，它一点也不容易演奏，但规模比较小。作为成对的或——在“荣耀经”赞美诗的情况下——三个一组的曲谱，这些前奏曲提供了许多非常变化多样的演奏技巧范例。这里没有见到在伴奏之上的经过装饰的旋律，像在《十八首圣咏前奏曲》和《管风琴小曲集》中一样，但其余那些圣咏一前奏曲的技巧得到了最富想像力的探索。这种多样化的技巧，在讨论“主祷文”圣咏《我们在天国之父》时已经提到。

那些因《键盘练习曲第三集》中较大型的曲谱而精

神振奋的人，一定是不同寻常的演奏行家。然而，在1737年出现了沙贝（Scheibe）对巴赫的那段著名的抨击；那些同意他观点的人在两年之后会找到不久证明下面这种意见的证据，这种意见是这样的：

> 他剥夺了自己乐曲的那些自然的东西，赋予它们夸张混乱的性质，太多的技巧使它们的美黯然失色❶。

这有时是一个难以反驳的争论，因为太高的技艺有一种难以接近的气派，而有几种管风琴风格几乎是令人反感地过时了——正值巴赫在《键盘练习第三集》出版前几年为《b小调弥撒曲》写作的或为《圣诞神剧》改编的咏叹调经受着判断，而他似乎已经感觉到了这种新音乐的那种“华丽”（galaterie）风格的时期。有些曲谱与歌词似乎只有一种空阔无力的联系。歌词中的“上帝的愤怒”和“地狱的痛苦”只能在《耶稣基督，我们的救世主》（Jesus Christus unser Heiland，BWV 688）那充沛而广泛铺开的音型中模模糊糊地看到，但是人们更容易相

---

❶ Neumann和Schulze，同前引书，p.286。

信，作曲家更感兴趣的是为脚键盘圣咏主题找到完美无缺的转位对位——在许多方面同等地（甚至更加）适用于弦乐器的对位线条。可以推测作曲家是以图示方式之外的方式对一个圣咏旋律和它的歌词作出反应。我们无法知道，为什么某种音乐的音型突然涌现在脑海，是否对某个特定字眼或对歌词总的情调有一种无意识的关系；或者一种音乐动机是如何与其本身之外的任何东西联系在一起的。这是一种难以言传的“灵感”的特质，在巴赫作为管风琴圣咏作曲家的生涯中始终是有争论的；就是这种东西妨碍我们了解这位作曲家或任何一位作曲家的头脑是如何在运转的——甚至也妨碍我们了解他是在多大程度上依赖着其他老一些的管风琴家所熟悉的那些传统和音乐手法。

《键盘练习曲》这标题本身作为音乐曲集，虽然不是巴赫的创造，但设计一本由一首伟大的前奏曲和赋格为引导并使之完美的前奏曲集，却不可否认地是一个不朽的创举。那首《圣安娜前奏曲和赋格》（BWV 552）在整个曲集中与其他任何一首前奏曲和赋格对曲都不相同。这前奏曲是巴赫最长的，由三个乐思（idea）构成：开头是附点的序曲节奏型，一个有回声的断奏四分音符动机，和连接的十六分音符低音声部。这三个乐思

是完全互不相同的，而且，虽然长度使它成为一首难以演奏得使人信服的乐曲——不特别明显的“似乎优美”（quasi galant）第二主题看来需要比另外两个主题更快的速度——但每一个乐思那明显的特性使人们有兴趣从感觉上和理论上去了解这个乐章。尽管有来自法国序曲和意大利协奏曲的因素，这首乐曲仍是独具特色的。赋格，在风格上和调性上都不同于《键盘练习曲第三集》中在其前面的乐章——第四号二重奏——是老式渐增赋格（cumulative fugue）的极好的范例，这种老式赋格的各部分或以同一主题的不同形式为基础，或以与第一主题相结合的第二主题为基础。它的三个部分，正如曾经提示过的，可能“表现”三位一体中的三位，但是从弗雷斯科巴第时期到布克斯特胡德时期乐曲改编已产生了良好的结果，没有必要去找出音乐之外的相同点了。最开端的主题是传统式的。第一部分利用了五声部的意大利风格的对位，这种风格的优点之一是，如果做得好，主题每次进入都会产生一种奇妙的不同效果；第二部分落下踏板，并以对题形式快速进入现已转换成三拍子的主题，像弗雷斯科巴第的某些作品一样；第三部分引进极富于作曲家特色的连续的十六分音符。此时主题出现，它是切分的，宽阔的而

且几乎是固定音型的。

圣咏的配曲遵循着路德教的降 E 大调前奏曲的次序：垂怜经—基督—垂怜经（每部分有两个配曲），荣耀经（三个配曲），十诫（二个配曲），信经（二个配曲），主祷文（二个配曲），洗礼（二个配曲），忏悔（二个配曲），圣餐礼（二个配曲）。圣咏前奏曲写作的老式“经文歌”风格立即出现；三个 4/2 拍的大型乐章，具有意大利风格的对位，以第一旋律线为基础的模仿进入，冗长的主题和依次为最高声部、男高音声部和低音声部的长音符定旋律的旋律（cantus firmus melodies）。作为乐曲的三重奏，它们具有一种像前面的垂怜经配曲（如《b 小调弥撒曲》中的垂怜经 II）那样的风格，但是却难以在音乐会上演奏。一种巧妙的音栓配合法的办法是在开始两首前奏曲中省去所有手键盘簧片（巴赫时期的管风琴师也是很少有人使用的）只为第三乐章用一个踏板簧片，主题在此处进入低音声部，并像老式的法国定旋律间奏曲那样切穿对位。大的圣咏也可以用较小的手键盘配曲点缀其中。这些是具有不规则进入，但却十分流畅的短小而较轻快的小赋格乐章。小赋格也是一种旧的形式，许多作曲家包括巴赫本人在内在早些时候曾经用过。三首乐曲的三拍子，复合拍子和复

三拍子确保了不同的音乐效果：圣咏的旋律变得更为流畅，而所有的三拍子为那些追求音乐象征手法的人提供了无尽的机会。

荣耀经赞美诗《赞美天上惟一的上帝》（Allein Gott in der Höh，BWV 676）的较长的配曲，其技巧也无不同：一段长而严谨的三重奏，其长度几乎是所谓的魏玛版式（BWV 676a）的三倍，将圣咏主题和它上面的自由式改编（paraphrases）都结合在一起，从一个手键盘行进到另一个手键盘。较小的配曲中的第一个是一首两声部的创意曲，将流动的三连音编织在原封不动地留在一个内声部（inner voice）当中的一个主题的音符周围。另一首配曲（BWV 677）是一首小赋格，它确然地，然而是细心掩饰着，建立在同一主题上。这三个配曲，都是三声部的。

十诫前奏曲给人们提供了猜测的余地。一首是中音声部八度卡农当中定旋律的长展开部，另一首是自由式改编主题上的活泼的小赋格。卡农＝法律＝十诫；徘徊的上声部暗示虚弱的人无目的的游荡，就像在《我们的父亲》（Vater unser，BWV 682）当中那样；BWV 678 的整体可以看成是包含着十个细部；小赋格（BWV 679）具有一个包含着十个半音（semitones）（g-f）的主题的十

个进入。当然，圣咏的主题，从它在清唱剧77和《管风琴小曲集》中的其他配曲来判断，是特别容易接受卡农处理的。主题的联想效果之强烈是否在清唱剧77中已达到了一种音乐符号的程度，甚至连歌词也不需要了(卡农在那里只出现在乐器上)，至少说是值得怀疑的。有些人可能认为，一幅为没有道德意识的人漫无目的的游荡而做的音乐绘像，令人不安地接近“有意制造的谬误”(the Intentional Fallacy)的危险。更为直接的是下面这首赋格——《我们相信一切》(BWV 680)——的力量，它建立在信经的主题上，一个充满自信在下面大踏步走过的，恰如固定音型的持续者支持着它。这样的对位本质上是意大利风格的，使人感到惊奇的是，圣咏较小的配曲的风格完全改变了。曲中的小赋格是建立在节奏上已经法国化，因而已改变得难以识别的主题上。小小的跳动的急奏和急剧的休止，使它成为一首优美的大键琴乐曲，正如较小的前奏曲《我们在天国之父》(Vater unser im Himmelreich，BWV 683)的那些流畅的，优美地结成一体的急奏效果一样。

以《我们的父亲》(BWV 682)为题的较大的圣咏前奏曲，使人们对圣咏管风琴乐曲的潜力有了更深远的了解。《我们的父亲》在巴赫圣咏时代是最复杂、最长

的，也是演奏起来最困难的一首。乐曲中断奏三连音和连音急速的节奏（它们只是写出的倚音，这是作曲家成熟风格的典型）的结合产生了一个演奏者的语言，而不是一位听众的语言。对作曲家来说，这里的问题和在 BWV 678 中的问题一样，在于从一个长音符的卡农（五度上的定旋律）产生一个令人满意的曲式，贯穿一个复杂的三重奏鸣曲乐章的中部，而这乐章本身是以圣咏主题为基础并充分利用了模仿。然而，人们很可能认为这首乐曲比 BWV 678 在整体上更和谐有趣，在很大程度上是因为它的卓越的动机和有一个更引人入胜、令人难忘的脚键盘声部。卡农与其他声部的关系，可以用和 BWV 678 相同的方法来解释；一位评论家甚至把这个前奏曲看成是成功地描绘了路德教义赞美诗中列举的各种邪恶：虚伪的教训、魔鬼的愤怒、抗拒上帝的意志、倾轧、罪行、邪恶的灵魂、险恶的世道等等。对那些没有把握了解任何十八世纪中叶德国路德教作曲家的心境的人来说，对这首乐曲主要关心的，可能是它在巴赫卡农式作曲中的地位，以及它对他后来那些技术难度极高的作品所做出的暗示。

相比之下，洗礼的《基督，我们的主，来到约旦河》（Christ unser Herr zum Jordan kam）的乐曲是直接明

了的：第一首，是一个两声部的创意曲，用右手在一个连接的旋律线上面弹奏，很可能是对长持续音中出现的相同的圣咏旋律的自由改编；第二首，是一个三声部的小赋格，具有转位答题和派生的主题。这两首乐曲可能被认为暗示流动的约旦河，虽然这些连接的十六分音符在暗含的意义上是如何不同于《赞美天上惟一的上帝》中的那些十六分音符，一点也不清楚。《低音里流出的旋律》（Aus tiefer Noth）前奏曲，也是《键盘练习曲》中典型的一对乐曲，第一首是一首大的“经文歌”乐曲，有慢速的声乐线条；第二首，是三声部的小赋格，同样在上声部里混合着定旋律——这在手键盘弹奏的圣咏乐曲中是不常见的，虽然也出现在 BWV 675 乐曲中。那首大型的《低音里流出的旋律》是“经文歌”圣咏的一个宏大的高潮，这是少有的六声部管风琴乐曲中的一首，也是惟一为人们所知的巴赫的这种作品的例子，除了 1788 年《巴赫和亨德尔的比较》所说的“表现皇家普鲁士主题的六声部手键盘赋格”（六声部的利切卡尔，《音乐的奏献》）之处。这类乐曲的对位语言是常规的，然而小小的、长短短节奏增强着直到终点，并溶解着那严峻崇高的气氛。就是这种键盘手法，使这种风格与它看似要去模仿的真正的声乐复音音乐区别开来，只要将

BWV 686 与清唱剧 38 中相同赞美诗的合唱配乐比较一下就可知道。

谱例 19





大多数所谓的“经文歌风格”的管风琴圣咏，比和它们相当的声乐乐曲。有更为活泼的组织，因而或许应该用其他名称来称呼它们。

管风琴圣咏的最后一对包括一个脚键盘旋律（BWV 688）上面的一个手键盘创意曲和一首手键盘弹奏的小赋格；这里把它叫做“赋格”，是因为它写得更为完全（BWV 689）。后者是一首与《平均律曲集》中某些乐曲相一致的赋格，BWV 688 和 678 两首乐曲都给了手键盘一个独立于圣咏的主题，而 BWV 684 有着非常独立的上方声部。创作全新的旋律是一个重要的特色：这在许多混合着定旋律乐章的清唱剧中已久为人所知，但在管风琴音乐中十分罕见。在《舒伯勒前奏曲》中那些有新旋律的圣咏就是从这样的清唱剧改编的。

《键盘练习曲第三集》中其余的乐章——那些将最后的圣咏管风琴曲与圣安娜赋格分开的乐章——是《四首二重奏》（BWV 802～805）：许多学生都知道，但管风琴师却很少演奏的转位对位和调性结构的模式。它们是管风琴音乐吗？是不是为了印刷的方便而把《四首二重奏》放进了《键盘练习曲第三集》？或许把它们放在曲集中是为了凑足二十七首乐曲？在标题页上没有提到

这些乐曲；而J. Elias巴赫在1739年一月就把行将出版的乐曲集称之为"主要"（不是专供？）供管风琴师用的一些键盘音乐[1]。在演出时，可以把二重奏分圣咏前奏曲结合起来，点缀着被认为是十分不同的较小配曲，尽管这些配曲也在没有踏板的键盘乐器上演奏。在《巴赫年鉴》（Bach-Jahrbuch，1949～1950年）中，埃尔希特（Klaus Ehricht）独有创见地论证这些二重奏乐曲在旋律方面和《键盘练习第三集》中一些较早的前奏曲有关系，它们之间的相似之处从来都不难发现——例如第二号乐曲的三和弦模仿就使人想起别处的F大调的乐曲。因为这些二重奏乐曲都是二声部的，其间隔和相对的应用音域十分不同于任何真正的管风琴乐曲，因此不能作简单的比较。尤其是第一、第二和第三号乐曲，其低音线条几乎没有一个音符不能用在上声部中，其对位也是如此。两个二重奏声部的可转位性，是另一个方面，表明巴赫对卡农和摆脱了意大利程式的、真正的旋律对位越来越关注。与此同时，在第一、二和四号乐曲中有一个值得注意的特征，那就是旋律的半音体系，这和当时在德国中部流行的某些新的"华丽风格"（galant）的特

---

[1] Neumann和Schulze，同前引书，p.335。

色没有什么不同。只是作得更好些。总之，这些乐曲究竟是什么乐曲，不能断定；但是任何大键琴手都不会怀疑这些乐曲是属于他的乐器的。

《舒伯勒圣咏前奏曲》

不可能确切地说，究竟是哪一组六首《舒伯勒前奏曲》造成了在十八世纪下半叶德国中部管风琴师之间流行的一种圣咏前奏曲风格，还是巴赫的作品只是表明了一种倾向——很可能是后者。这套乐曲在1746年或稍后由作曲家原先的学生J. G. 舒伯勒（J. G. Schübler）出版，并由出版者、作曲家和“后者的儿子们在柏林和哈雷”销售，“儿子们”就是C. P. E. 巴赫和W. F. 巴赫。已知有五首是清唱剧乐章不移调的改编乐曲，所包含的有关旋律如下：

《醒来吧！》（Wachet auf！，BWV 645），清唱剧140（1731年），男高音咏叹调

《只有亲爱的上帝》（Wer nur den lieben Gott，BWV 647），清唱剧93（1724年），女高音和女低音二重唱

《我的灵魂颂扬主》(Meine Seele erhebt den Herrn, BWV 648), 清唱剧10 (1724年), 女低音和男高音二重唱

《啊, 留在我们身边》(Ach bleib' bei uns, BWV 649), 清唱剧6 (1725年), 女高音咏叹调

《耶稣,你现在来了》(Kommst du nun, Jesu, BWV 650), 清唱剧137 (1725年), 女低音咏叹调

四首是三重奏, 两首有四个声部; 脚键盘声部留作素歌风格的低音 (plain bass) 声部, 而清唱剧变体的数字低音 (basso continuo) 和声并没有实现。第六首前奏曲《我逃向何方?》(Wo soll ich fliehen hin, BWV 646) 很可能是一首原作的管风琴乐曲, 因为它的音型法并没有直接表明任何其他乐器或音色; 但是左手声部看起来像, 而且音栓配置得听起来像一个数字低音, 以16′音高的倍低音为结束。

《舒伯勒前奏曲》的风格本质上与其他曲集不同, 反映了它们的声乐渊源的风格, 同时作为一部出版的作品也反映了想要立即动人心弦的愿望。除了BWV 646, 或许还有647之外, 其风格是音调和谐的, 它的旋律性质对于管风琴乐曲来说也是不寻常的。然而, 它们并不

只是“改编作品”。每一首前奏曲都有圣咏主题作为定旋律线条，而多数都有它们自己的旋律——这是一种基本上独立于圣咏主题的旋律，纵使最初是从圣咏主题派生出来的，系 BWV 649 那样。其结果就是一个不模仿的，没有意大利程式的旋律优美的对位：这是一种真正将两个主题相结合的对位，而不是貌似是这样。巴赫所写的一首意大利形式的对位，可以用来和《舒伯勒前奏曲》中的一首作比较：

谱例 20

(i) BWV 589

Ped.

(ii) BWV 645 (bar 13)

Ped.

前者具有以意大利式的二二拍子（alla breve）对位为特征的所有技巧——延留，反向进行，一条仔细规范的旋律线条在另一旋律线条静止时进行，或在另一旋律线逐音级地进行时跳跃——后者更接近于同时存在两个真正独立的旋律的理想状态，每一个旋律本身就是一个主题，人们可以听出每一个旋律而不受另一个旋律的打扰。第一个例子的每一条旋律线的效果都依赖着另一条旋律线，事实上，哪一条都全然不是“独立的”。在所有的舒伯勒前奏曲中，“新的主题”像利都奈罗那样地返回圣咏旋律线之间，常常是重叠的，并巧妙地产生一种印象，让人以为圣咏的主题不必一定在那里，而这个乐曲本身已经包含了一个利都奈罗乐章。例如，仔细地研究一下 BWV 650 就会看出“新的旋律”并没有完全任意孤行，而是作曲家非常明确而巧妙地操纵着它，使它部分地与圣咏主题结合，又一部分不结合。BWV 645 和 649（其中原来的清唱剧必用乐器是一个大提琴音栓〔violoncello piccolo〕）是这种技巧的另外两个例子，而从这个观点来看，BWV 648 或许是它们中最好的范例。

这些前奏曲与它们的圣咏歌词确切关系如何是难以说清的，虽然许多演奏者都感到他们领会到了一种联

系。在巴赫的音乐中常常是这样，一刹那间的理解必须亲自去体验，甚至只能是个人的体验，而无法让第二个人感觉到。《逃向何方》那飞逝的音型和切分音可能暗示着匆忙的进行，它的替换标题和歌词《我急切地信赖上帝》（Auf meinen lieben Gott）却提示着某种更慎重而冷静的东西。假设歌词所涉及的是第一个标题，那么，和清唱剧《我厌倦了我的信念》（Ich habe meine Zuversicht，BWV 188）所采用的同一个旋律相比较，它显示的却是这个旋律另一个不同的乐思。然而，在《柯恩伯格曲集》（Kirnberger，BWV 694）中《我逃向何方?》的另一个配乐使用的是相似的动机，其较大的长度支持对不停顿的十六分音符作完全流畅的诠释。配乐表现的是飞翔的动作，而不是标题中所暗示的最终会到来的救助者。

卡农变奏曲《天国万岁》

据莱比锡音乐科学协会的创立者，刊登作曲家最初讣告的音乐杂志的编辑米兹勒叙述，协会于 1747 年吸收 J. S. 巴赫为协会成员——一位不以理论空谈而沽名的音乐家——为此他呈交了“圣咏《天国万岁》（Vom Himmel Hoch，BWV 769）这部完全之作”。可以把这看作是指《卡农变奏曲》，“完全之作”这句话是对一首五声部古组曲的恰当描写，它包含八度卡农，五度、六度、七度、三度、二度和九度卡农，转位卡农，增值卡农，减值卡农，密接和应卡农和与巴赫姓氏所代表的四个音（BACH）合成至少两次的卡农。

卡农处理——只在几个部分而不是整部作品——在圣咏配乐中久已普遍；主题或是它的伴奏都能充当卡农声部。在这五首卡农中有三首的伴奏声部是作为主题本身的引出而开始的。有可能是包括在巴赫呈交给米兹勒协会的作品中的小小的三小节“六声部卡农三重奏”

(canon triplex à 6 voc）显示出《天国万岁》变奏曲的乐思，因为它的低音声部和圣咏旋律有某些相似之处。以前的以 BWV 700，701，738 的旋律为基础的前奏曲表明了高度模仿的动机，BWV 701（也是 C 大调）已经将不同的圣咏旋律线和谐地结合在一起。在乐曲中是否能听到什么特别像圣诞音乐的东西还不肯定，虽然第一首卡农的音型法活力充沛，足以和《管风琴小曲集》中的卡农降临节前奏曲《圣子将来临》这样的乐曲相比拟。关于《卡农变奏曲》，最奇怪的事情莫过于巴赫不仅将它们与完全不同的《舒伯勒圣咏》几乎同时出版——好像是要赢得音乐理论家和音乐实践者两方面的赞同——而且他并没有完全将它们出版。不管它们的技巧多么复杂出奇，前面的三首卡农却没有写出来。虽然有些管风琴家能够看懂第四变奏（和它的四个不同谱号）的开放总谱的原稿，但要填补第二变奏中没有写出的卡农，就没有人会觉得那是一件容易的事了：

谱例 21



像《音乐的奉献》和《赋格的艺术》的几个部分一样，出版的版本并不能照原样当作演出本来用。

《卡农变奏曲》现存的两个版本——原手稿和印刷版，都是在作曲家一生的最后年代里创作的——乐曲的顺序是一个令人感兴趣的问题。每一个变奏当中的某些细节因版本不同而有差异（尤其是在七度卡农当中）；在手稿版本中这些卡农是完全地写出的；印刷版上的次序（八度卡农，五度卡农，七度卡农，增值卡农，转位卡农）与手稿中的次序（八度卡农，五度卡农，转位卡农，七度卡农，增值卡农）不同。极少有人肯定地知道作曲家对这件事的最后愿望，但是印刷版的次序最经常

地为人们所遵循，原因可能是最后的一些小节产生了一个高潮的、由圣咏全部四条旋律线以密接和应的方式进入的六声部结合，与巴赫动机（BACH motif）相一致；而且全部建立在一个持续音上——正如上面提到的“完全地写出的”。不过，手稿版将这个乐章作为五个乐章的中心乐章——对于这个变化最多的乐章来说，这是它在一组卡农当中合理的位置。《音乐的奉献》印刷的次序更为混乱，而且由于不同的原因，出版的形式是最大的乐章（六声部的利切卡尔❶）在前面，接下去的是较小的卡农；这可能是一种巧合，也可能不是。

❶ Ricercare，是十六、十七世纪某些乐曲的标题，泛指练习或习作。——译注

《十八首圣咏前奏曲》

在魏玛创作并在巴赫晚年在莱比锡抄写和修改的圣咏前奏曲（BWV 651～668）曲集，习惯上为大家所熟悉的标题是《十八首》（The Eighteen）。《巴赫新作品》（the New Bach Ausgabe）已经证实，《十七首》会是一个更适当的标题，因为在大多数手抄本中，第十八首（《在汝宝座前》〔Vor deinen Thron，BWV 668〕）并不紧跟在第十七首后面。在这两者之间是完全的卡农变奏曲（BWV 769）。所有这十八首乐曲以前都见于魏玛时期的版本。两个旋律有着两个不同的配曲，另外两个旋律有三个配曲。所有的乐曲都是在很晚的时期，或许有一部分是迟到 1749 年才抄写的，第十六和十七号乐曲，是由阿尔特尼科尔（Altnikol）抄写或增补的，其缘由不明；第十八首乐曲是由“他的一个朋友”抄写的，因为作曲家的视力正在减退，此说依据是《赋格的艺术》前言中谈及这个手稿的一段话。这整个集子可作为巴赫改

写方法的一个特别好的例子——收集在莱比锡时期的往日材料，经过改编或修订而成为曲集。

《十八首》没有《管风琴小曲集》那种直接的表现力，也没有《舒伯勒圣咏》中某些乐曲那样令人惊叹的旋律；正如人们可能料想的那样，这个乐曲集在许多方面看起来与《键盘练习曲第三集》有着密切关系。在另一方面，如果发现其声部进行（part-writing）不像《管风琴小曲集》的声部进行那样协调，这也不足为奇；从技术观点来看，后者是一部非凡的曲集❶。十七首前奏曲（BWV 651 ~ 667）抄写得相当好，可以清楚地看出来是一个套曲的改编，大概是因为作曲家日益恶化的健康而使它不能完成。第一首和最后一首都是献给圣灵的，都标出按“organo pleno”配置音栓（见第 41 页注解）。BWV 651 和 667 两首乐曲，在魏玛时期的短得多的早期版本中并没有标出这个符号，而有一首原来是这样标注的乐曲（第十五首，BWV 665），后来改成了《从属交替圣歌》（sub communione）。完整的宗教仪式设

---

❶ 《管风琴小曲集》几乎全部是在 1740 年前后由一位不知其名的人（一度被认为是克恩伯格，他在 1739 和 1741 年间可能是作曲家的学生）抄写的，还包括《基督赐我们升入天堂》（Christus der uns selig macht，BW V 620）。

计没有使人想起它和《键盘练习曲第三集》有什么联系，但是音栓配置法却暗示着它是一部与《键盘练习曲第三集》不无相似之处的改编，在第十一号乐曲（BWV 661）中，也像《键盘练习曲第三集》的中间赋格（《我们的信仰》〔Wir glauben all，BWV 680〕）一样，标注着“organ pleno”。

对一首前奏曲的魏玛版本和莱比锡版本作比较，并不能使人对作曲家的各种处理方法有多少了解，或许更为重要的是曲集提供了许多变化多样的圣咏前奏曲类型的例子——全部是广泛而彻底地写出的。人们再一次看到，写作技巧的多样化是这个曲集的一个指导原则。一位评论家在曲集中看到了三首三重奏，五首花腔乐曲，三首的主题在持续音上，三首具有模仿的帕赫贝尔风格，一首有一个 4′持续音和三个描述性的乐章；而另一位评论家在曲集中看到六首装饰了的定旋律前奏曲，其主题在最高声部或男高音声部（BWV 653，654，659，660，662，663），两首非凡的幻想曲（BWV 651，661），两首技巧精湛的三重奏（BWV 655，664），三首前奏曲（BWV 652，657，668）具有适用于圣歌的每一旋律线的初始模仿等等。在所有管风琴圣咏曲集中，巴赫都是继承历史上的类型（例如帕赫贝尔类型中的具有初始模仿

的分段前奏曲），然后从旧的程式中发展成新的旋律线条和旋律类型。正是十八首当中大多数乐曲的长度导致一种遥远感，但其中至少有一些乐曲，像《装饰吧》（BWV 654）曾激发了舒曼（Schumann）和在他之前和之后的许多其他人的巨大热情。

这个曲集以一首非常好的幻想曲《来吧，圣灵》（Komm heiliger Geist）为开始；这个乐曲的长度相当于它的版本的两倍，并且展开着模仿的持续音，插部和返回的副主题动机。整个乐曲建立在仅在一个持续音之后出现的定旋律主题上。使扩展了的乐曲具有流畅的性质，而且毫不费力地从一个小节拉长到另一个小节的主要动机，是赞美诗旋律第一个线条的自由式改编，它也可以被看成是几首采用这种技巧的前奏曲的一个范例：

谱例 22

下面一首前奏曲（BWV 652）也是这个旋律的一个配乐，这个乐曲也是魏玛时期的一首前奏曲的稍长一些的版式。它的气氛和音乐技巧完全不同于 BWV 651，但人们不必一定以为作曲家单只被创造多种形式的愿望所激励。像《来吧，圣灵》这样的歌词。能够在许多方面

打动一位作曲家，而建立在十六分音符快速而重复不已的音型上的喧闹配乐，很可能后面跟着一个更为抒情的、多半是随着主题的变为装饰旋律而来的祈求性的曲调：

谱例 23



圣灵可以用祈祷的或欢腾的曲调来比拟；圣灵降临周的圣灵似乎在《管风琴小曲集》的基格舞曲（BWV 631）声中翩翩起舞；后来在《十八首》（BWV 667）中扩展，

包含着一个在脚键盘主题之上的，熊熊烈焰般的第二独唱部。在 BWV 631/667 当中，要使格里高利圣歌、基格舞曲的节奏和踏板切分调和一致，是难以使演奏者高兴的事。

这个曲集包含着谱例 22 和谱例 23 出示的每种类型的至少六个例子——BWV 651，655，656，657，664，665 中的和所谓“自由式改编前奏曲”（paraphrase prelude），BWV 652，653，654，659，660，662，663 中的“装饰旋律前奏曲”。许多前奏曲以各种各样的模仿开始，用踏板或不用踏板，建立在摆脱了旋律的或由旋律导出的线条上。《赞美天上惟一的上帝》（BWV 664）的自由式改编的技巧与 BWV 665 中旋律的第一个配乐相比较，发展得如此充分，以至于毫无装饰的定旋律的旋律只出现在九十六小节的前奏曲当中的第八十五小节上。一个不断汩汩流过的音型是 BWV 663 和 664 两首乐曲的特色，适合于荣耀经的歌词和圣咏，BWV 662 乐曲是一首更具沉思性质的配曲，其主题是一个装饰的旋律，像富于装饰音，优美的音型和与《管风琴小曲集》的和声风格相近的伴奏乐曲。《来吧！异教徒的救世主》（Nun komm' der Heiden Heiland）的三个配曲（BWV 659～661），一个

来自基督降临节清唱剧的著名旋律，同样是受变化的：（1）一个装饰旋律，（2）一个严谨而又更生动的三重奏，和（3）一个有脚键盘主题的 organ pleno 幻想曲。尽管第二首的应用音域之低是少见的，但它很可能是给人印象最强烈的第一首乐曲：优美的圣咏前奏曲之一，柔和悦耳旋律，自然的内声部极少采用管风琴作曲家现成可用的程式。像布克斯特胡德在他的许多前奏曲中一样，巴赫在结尾加上了一个持续音，在它的上面有一个右手奏出的，可奏的升腾的旋律，仿佛这旋律要离开圣咏的主题而独自飞去。

这些乐曲的效果，像《装饰吧》的效果，完全是创造性的；虽然其中有些技巧仍是传统性的。它们是在礼拜仪式上用的吗？人们不禁这样猜疑，因为至少有一些信徒不能认别主题，不管那是多么熟悉的主题。环绕着《现在，来吧》的主题的装饰一定把任何旋律都掩饰了；《装饰吧》当中那旋律拖成长音符，一定有力地改变了它的性质。清唱剧 180 开始合唱中的同样的圣咏的长音符当然更容易辨认，因为它们有歌词；而且无论如何它们也不像在 BWV 654 当中拖得那么长。很可能正是这种在织体与声音模式上的从容不迫、几乎是宽容的自信，使舒曼认为 BWV 654 “像一个真正艺术家创作的任

何音乐作品一样是无价的，深沉而充满热情的”。

然而，并不是《十八首》中所有乐曲都达到了这样的高度，而且技巧的变化有时候看起来像是惟一目的。那些解释作品的人可能在圣咏的歌词中找到一个理由，说明为什么三段领唱圣诗的配曲（啊！上帝的无辜羔羊》（O Lamm Gottes unshulding，BWV 656）只有两段是手键盘弹奏的（第一段在最高声部主题上，第二段在中声部上，第三段在脚键盘上）；而且有可能看出一个结构上的理由来解释第三段结尾处明显的音乐高潮；不过，整个乐曲看起来像是管风琴作曲家打算演出一些技巧。在结尾处的持续音，与《我不会放弃上帝的意志》（Von Gott will ich nicht lassen，管风琴师们都熟悉的勒贝格的圣诞歌《普通的女孩》〔noël “Une vierge pucelle”〕的主题配乐）相比较，显得十分没有特色。至少有一对配乐（《耶稣基督，我们的救世主》，第二个曲子由阿尔特尼科尔抄写）是作为《键盘练习曲第三集》中一对对比的圣咏的对等物放进去的。阿尔特尼科尔加进来一个手键盘前奏曲是否作得正确了，尚有待讨论。BWV 665 的半音部分可能涉及它的歌词（救世主将要遇到的痛苦），但总体上看很难说它是很完美地结合进了这个乐曲。同样地，

很可能只是临终的种种联想才使《我要继承你们的王位》（Vor deinen Thron tret'ich）有了一些特殊的品质，如福克尔从中听到的"虔诚的服从和奉献之表达"，或其他人听到的抽象的命理学之类❶。但是，对我来说，它在《管风琴小曲集》中的比较短小又较多装饰的版式（《当我们最想念他的时候》〔Wenn wir in höchsten Nöthen sein〕）似乎优美得多。

圣咏《当我们最想念他的时候》——在相同的伴奏上使用相同旋律的圣咏前奏曲——当中的《在汝宝座前》这个旋律的装饰，引起了巴赫在圣咏管风琴曲中记谱法的问题。《十八首》中的《巴比伦流水》（BWV 653），就它的记谱法来看，好像比其较早的版本（BWV 653a）有更多的附点节奏，和更有趣的旋律线条。看来，《来吧，圣灵》（BWV 652）也比其较早的版本（BWV 652a）有更多的装饰。但是，这些特色并不一定意味着要对作曲家作重新的考虑——或许这只是他的习惯做法，也就是说这些特色反映了他的实际演奏。常常

---

❶ 未修饰的版式中，第一个旋律线有十四个音符，它被理解为用数字表示 BACH 这个名字，A＝1，B＝2，C＝3，H＝8（1＋2＋3＋8＝14）。

是这样，即使只有一般想像力的管风琴家也会对这样的乐曲作些装饰的。在作曲家全部创作生涯中所写出的圣咏管风琴曲当中，有时候“预定的”装饰手法（颤音等等）或“非预定的”音型法（自由的花唱和音符群）都可以采用而产生愉快的效果，尤其是当重复一个旋律的时候。《管风琴小曲集》中的《我呼唤你》（Ich ruf'zu dir）就是一个例子，但是不能做得过分。

《赋格的艺术》

为《赋格的艺术》(the Art of Fugue) 1752年版写前言的马尔堡 (F. W. Marpurg) 认为,"它包含的一切均写在开放的总谱中" 是这个作品的一个特点,并补充说,它的价值 "早已是毋庸置疑了"。但是,对谁毋庸置疑呢?像C. P. E. 巴赫那样,他把它看作是一个完美赋格论述,最好是和一本好的教科书 (最好是马尔堡本人写的教科书) 一起使用,而且,当然把它看成是用于教学目的的 "最完美又实用的赋格作品"。为此原因,开放的总谱是有用的,因为它表明 "每一个声部都像其他声部一样充分地运作",这是马尔堡的意见。然而,开放总谱也曾一度在管风琴音乐中为大家所熟悉——无疑,对十八世纪五十年代的德国管风琴家而言就不那么熟悉了,但至少知道一首和《音乐的奉献》(the Musical Offering) 以及《卡农变奏曲》相类似的乐曲。后者是一部世所公认的管风琴乐曲;《音乐的奉献》的利切卡尔

似乎是为了用两手弹奏，而不是为六种不同的乐器而设计的。这个利切卡尔不仅与据闻巴赫在普鲁士国王面前即兴演奏一个六声部键盘赋格（在另一个主题上）的情况相符，而且在后来阿格里科拉（J. F. Agricola）抄写时其手稿上确实写着“在管风琴上，用脚键盘斜向进行。”；而根据1788年出版的《巴赫与亨德尔的比较》，这个乐曲是一个六声部的（管风琴上的）手键盘曲（manualiter）。同样，《赋格的艺术》现在常在管风琴上演奏，完全无可非议。这些作品的形式，根据管风琴手究竟是按雕刻版停止的地方住手，还是他按比较近代的这种或那种补全本继续演奏下去而有所不同。作为“巴赫最后的巨作”——一部巨大、独特而未完成的创作，它使许多人宁愿选择最后的不完全的赋格。另外，在演奏这个赋格系列时，还有一种倾向，好像它们是庄严而重大的作品，除了增强音量外就很少其他变化的余地；当用弦乐器演奏这种或那种的改编时，有一种把它们当作平静而忧郁的作品对待的倾向，显得那样地令人敬畏和疏远。然而，作为管风琴音乐，没有理由反对将它们作为强健有活力的作品，平静而不阴沉、紧张而持续但不单调乏味。

令人感兴趣的是，在手稿和印刷版之间，乐曲的次

序再次不一致。甚至在标题可能也不是作曲家自己的。有些学者理所当然地提出问题，最后的赋格，建立在三个主题上的不完全乐章，究竟是不是属于这个作品；没有它，那些最长、最展开的乐章，在 1750~1751 年前后出版的第一版上又会占有一个中心位置。那二声部、三声部和四声部的织体非常适合键盘乐器，而许多争论被提出来，想把这整部作品与管风琴或大键琴联系起来。在其转位曲式中的主题（对位 3 和 4），也与两次收入《键盘练习曲第三集》中的圣咏旋律《低音里流出的旋律》有某些相像——有些人则认为那是一种不会使人误解的相像。这不是一种必要的联系，但还是值得注意的东西，因为它使人们把注意力集中在常因庞大的对位技巧而显得黯然无光的作品的另一方面；也就是说，它有自己的美，表现在离开某些圣咏前奏曲不远的一些技巧的细节上。持续音在音型和音域方面常常变得不切实际，而管风琴手必须承认这样的事实，即至少第三个倒影卡农（mirror canon）（BWV 1080，No. 18）是大键琴习用的乐曲，既可用作独奏，又可用作二重奏。但是，这些都不能影响这个作品本质上的美。

十八世纪五十年代的管风琴手极少会觉得《赋格的艺术》中的乐章在礼拜仪式上有什么用处。因此，如果

C. P. E. 巴赫在1756年作的广告说只卖出“大约三十本”[1]，那是不足为奇的。但是，一个多世纪以来，许多不同种类的变奏曲作品——虽然可以肯定不会像《赋格的艺术》那样复杂而又独立——被认为既可以作个人学习的乐曲，又可在独奏会上公开演奏。不应该给《赋格的艺术》渲染上太多十八世纪末叶和十九世纪学院派赋格创作传统的色彩，以致使它成为只放在学生图书馆里的作品。幸运的是，这个作品现在越来越常在管风琴音乐会上演奏，尽管不乏有些演奏者是热衷于演奏那未完成的不完全的赋格。在音乐的感受上，大概没有什么像“三个主题的赋格”在第240小节上突然的停止那样恼人的了。

[1] David和Mendel，同前引书，p. 269。

J. S. 巴赫的管风琴

人们知道，巴赫不只在一架管风琴上弹奏过，他弹奏的音乐都达到最佳境界。在他生命的头二十年，也许是三十年中，德国北部的一种比较偏高的、回响的声音，常常是他最典型的声音，但在米尔豪森和魏玛，他随意支配乐器，从而影响了他的音乐，使他的音乐有了一种更丰富多彩的、不太刺耳的南方调色板的色调。在他生命的最后三十年，尽管他定期地到各城镇去参观最重要的一些管风琴，他还是接触不到体现十八世纪三十年代新美学的那些大型乐器：那些有着宏大的音量，不加修饰的对比，平滑的簧片，丰富多彩，但极少真正精巧和微妙刺激的合奏音栓的管风琴。从很多方面来说，巴赫主要活动领域内的管风琴显示着与他的音乐相同的影响：一种基本的德国传统主义，并受到法国色彩和意大利流畅风格的熏染。邻近的萨克森最好的管风琴制造者，西尔伯曼（Cottfried Silberman，1683 ~ 1753），本身

就是这些影响的典型代表者。他出生在萨克森，在阿尔萨斯学习法国艺术，接触了某些意大利音乐，而且吸收了他最后定居下来工作的德国中部的传统。

如果一个管风琴手在十八世纪二十年代期间在德国中部弹奏过任何一架管风琴，他对他的乐器的一些重要细节一定是确有把握的。例如，他知道大多数音栓要和其他的音栓结合得很好，而使对位清晰可闻。他的弹奏动作要使音管的声音有一种亲切感。他不能弹奏出很大的和压倒一切的噪音，但有无限丰富的音色供他选择。如果他的是一架好管风琴，那位制造者一定非常了解所在教堂的声学特色，他愿意制造一架不是“工厂造的管风琴”，而是一架特意为那座建筑和它的音乐（而不是宗教礼仪）的要求而委托、准备、筹划、设计并调音的管风琴。如果那管风琴有一个以上的手键盘，第二个手键盘就要像第一个一样直接向教堂发出声响；不管它放置在哪里（在他的背后，在乐谱架上方，在主要管风琴箱顶上等等），它要能和第一个手键盘形成一种强烈清晰，充分而色彩丰富的对比——适合于所有圣咏前奏曲，双手键盘前奏曲，三重奏鸣曲，甚至赋格。

巴赫在舒伯勒前奏曲当中的基本的音栓配置法——只指定音高，不指定音色——对于德国的管风琴手——

他们的传统不像法国的、意大利的和英国的那样形成了精确的程式，可能非常有用。巴赫的一些音栓配置法，像《欢乐的佳节》（BWV 608）的高踏板声部一样，是一种记谱法的手段，而不是对合成音栓的文字指导。这样，为《管风琴小曲集》中的《圣子将来临》（BWV 600）配置的 8 英尺主音栓（手键盘）和 8 英尺的簧管音栓（踏板），或许是针对魏玛宫廷小教堂的管风琴，但也作为一种提示，让管风琴手卡农声部一个音高，使它们分别发出一个八度。说到巴赫希望管风琴手多久变换一次手键盘，两个板端位置——他永不变换或者他总是变换的位置——都不是能保持得住的甚至像《楔型》那样特别的赋格，也有可能在弹奏时不变换手键盘，但是，在和莱比锡时期的大键琴音乐作严密的比较之前，我们能做的就只有猜测了。

对于许多像三重奏那样的乐曲来说，许多间接的证据表明，最有前途的是那种朴素的、不炫耀的基本音栓组合——尽管有那么多新式的演奏办法，尽管在 1750 年以后制造的管风琴上，不用这种音栓组合说不定也是有道理的。另一方面，卡尔·菲力普（Carl Philipp）说，他的父亲非常通晓这种音栓配置艺术，并且“以他自己的，令其他管风琴手感到震惊的方式”操纵音栓。卡

尔·菲力普的另一句话或许更是意味深长，他说这种艺术已经“随他而凋落”[1]。

---

[1] 大约 1774 年的信件，由 David 和 Merdel 英译，同前引书，p.276。

大事年表

引号中的词句摘自讣闻。

1685 ~ 1700年	i 埃森那赫 ii 奥赫特鲁夫
1700年3月	吕讷堡，米盖尔教堂（Michaelskirche）合唱队队员。 据说他“偶尔”去汉堡，并在那里听赖因根演奏。
1703年	魏玛接受任务试验阿恩施塔特新教堂的管风琴。
1703 ~ 1707年	阿恩施塔特新教堂管风琴手。因在圣咏中采用长间奏曲和过分大胆的和声手法而遭到批评。在阿恩施塔特“显露了他在管风琴演奏和作曲艺术中因勤奋而结出的最初成果”。
1705 ~ 1706年	冬季去卢贝克，聆听布克斯特胡德演

	奏。
1707~1708年	在米尔豪森的迪维·布拉希教堂（Divi Blasiikirche）任管风琴手。按他的规范重建米尔豪森管风琴。
1708~1717年	在魏玛宫廷任管风琴师。
1714年	魏玛提升为乐队首席。
1716年	与库瑙和C.F.罗勒一起，就哈雷科布弗劳恩教堂的新管风琴提出报告。
1717~1723年	在克滕任宫廷乐长。
1717年	就莱比锡保利纳教堂重建的管风琴提出报告。
1720年	在汉堡凯瑟琳教堂为赖因根演奏。退出汉堡雅克伯教堂管风琴师的候选人资格。
1723年	在莱比锡圣托马斯教堂“任教堂合唱指挥”。
1723年	斯托姆特尔的小管风琴首用仪式（此琴尚存）。
1731年	至少三次访问德累斯顿，举行公开演奏（地点包括索菲亚教堂，W.F.巴赫在1733年被任命为该教堂管风琴师）。

1732 年	检验卡萨尔马丁教堂重建的管风琴。
1739 年	出版《键盘练习曲第三集》。
1746 年	（与西尔伯曼一起）检验诺恩堡温泽尔教堂的新造大型管风琴。
1750 年	7 月 28 日在莱比锡逝世，“所有真正的音乐权威均为之哀悼”。
1751 年	《赋格的艺术》出版。